<36630130160016

Karl Gjellerup

# Richard Wagner

in seinem Hauptwerke

## Der Ring des Nibelungen

# Gjellerup

# Richard Wagner.

# Inhalt.

# Vorwort.

Mit dem Gefühle freudiger Hoffnung, ein nicht ganz unnützes Werk gethan zu haben, lege ich hiermit der deutschen Lesewelt die Uebersetzung eines dänischen Buches vor, das zweifelsohne eine Zierde der Wagnerlitteratur bildet. Es ist die Stimme eines Fremden und doch zugleich eines Verwandten, die zu uns spricht; möge die Erbuntugend der Deutschen, fremdes Urteil höher zu schätzen als das eigene, hier zum Guten ausschlagen und dieser aus stammverwandter Fremde kommenden Belehrung über unser größtes nationales Kunstwerk Gewicht verleihen.

Das Buch Gjellerups wendet sich zunächst an jene Kreise, welche von dem Werke Wagners noch keine Kenntnis haben, und zur Einführung dieser in sein Verständnis wüßte ich kein geeigneteres Werk zu nennen: die klare und lichtvolle, von warmer Begeisterung getragene, jedoch von jedem Schwulst freie Darstellung und die Vielseitigkeit der Gesichtspunkte, von denen aus das Werk der Betrachtung und Erklärung unterzogen wird, machen das Buch in seiner Art zu einem Muster. Seine Bedeutung ist jedoch nicht darauf beschränkt; keiner, auf welcher Stufe des Verständnisses von Wagners Werk er auch stehe, wird das

Buch ohne reiche Belehrung und Anregung aus der Hand legen; auch den besten Kennern wird es ungeahnte Gesichtspunkte eröffnen und neue Schönheiten dieses Wunderwerkes enthüllen. Dies gilt namentlich von jenen Partien des Buches, in denen das Verhältnis Wagners zu seinen Quellen behandelt ist; die Darlegung der Quellen ist mit umfassender Sachkenntnis und Vollständigkeit geschehen; aber nicht darin liegt die eigentliche Bedeutung dieser Abschnitte, da dies nicht der erste Quellennachweis ist, der geliefert worden ist; diese liegt in der Auseinandersetzung des Verhältnisses Wagners zu seinen Quellen, in der Behandlung der Frage, weshalb Wagner diese oder jene Veränderung oder Kombination des Stoffes vorgenommen hat, mit einem Worte in der Darstellung der poetischen Technik Wagners. Die feinsinnigen und geistvollen Erörterungen Gjellerups gewinnen einen besonderen Wert dadurch, daß hier ein Dichter den Dichter beurteilt — Gjellerup ist einer der begabtesten, ich möchte fast sagen der begabteste der jetzt lebenden dänischen Dichter, dessen Werke erkennen lassen, daß er der Meisterschaft zustrebt; der Umstand, daß er selbst diesen Stoff in einer sehr bedeutenden Tragödie (Brynhild) behandelt hat, verleiht seinen Worten doppeltes Gewicht. Ebenso gehört auch der tiefgedachte Abschnitt über die Erotik in der Walküre zu den Glanzpunkten des Werkes. Aber auch in jenen Abschnitten, welche bereits öfter behandelte Themen besprechen, wird man dem Verfasser mit Interesse folgen und an Erkenntnis des schon Bekannten gewinnen; ich verweise in dieser Beziehung namentlich auf die Bemerkungen Gjellerups über die psychische Wirkung der Leitmotive und die treffende Hervorhebung des Unterschiedes der oft verständnislos miteinander

zusammengeworfenen Motivtechnik und Programmmusik. Selbst jene Partien, welche naturgemäß das wenigste Neue bieten können, die Analysen des Inhalts, werden den Leser durch die glückliche Verbindung von Text- und Musikanalyse, durch die gleichzeitige Hervorhebung des dichterischen, musikalischen und szenischen Momentes erfreuen. Töne mit Worten zu schildern ist freilich Niemand imstande; wie weit es jedoch Worten gelingen kann, das Produkt der Töne, die eigentümliche Stimmung, zu reproduzieren, davon zeugt z. B. der Schluß der Inhaltsanalyse der „Walküre".

Gjellerup hat sich durch dieses Buch den Anspruch auf den Dank aller Verehrer Wagners verdient, der ihm auch ohnedies als dem fast einzigen Apostel Wagners in Dänemark gebührt; ihm ist neben dem mit rastlosem Eifer für die wagnerische Musik wirkenden Musikdirigenten und Komponisten Johann Svendsen vor allem die jüngste Aufführung der „Walküre" — welche Gjellerup ausgezeichnet übersetzt hat — in Kopenhagen, die erste eines Teiles der Tetralogie in den skandinavischen Ländern überhaupt, zu verdanken. Dieses Verdienst sieht vielleicht unbedeutender aus, als es wirklich ist; für den der Verhältnisse Unkundigen könnte es scheinen, als ob die Aufführung der Tetralogie im skandinavischen Norden bezw. in Dänemark, wo man dem Verständnis der altgermanischen Dichtung und Weltanschauung nie so fremd geworden ist, wie in Deutschland, eine Selbstverständlichkeit wäre; dem ist aber nicht so. Seit dem Kriege 1864 hat man in Dänemark sich von allem, was deutsch ist und deutsch heißt, mit einer systematischen Abneigung, ja geradezu mit Haß abgewendet und sich ganz dem französischen Einflusse in die Arme geworfen, eine Erscheinung, die zwar bis zu einem gewissen

Grade begreiflich ist, aber dadurch um nichts weniger beklagenswert wird. Mit dem Willen ist aber auch die Fähigkeit, das deutsche Wesen zu verstehen, verloren gegangen: es galt Berge von Vorurteilen im Publikum wegzuräumen, ehe es gelang für dasjenige Werk Wagners Boden zu gewinnen, das doch eine allen Germanen verständliche, sie gleich anmutende Sprache spricht und am meisten geeignet ist, durch die Erinnerung an die großen idealen Gemeingüter der germanischen Nationen den Groll über Vergangenes vergessen zu machen. Möge sein Einzug auf skandinavischem Boden den Beginn einer Wiederannäherung beider stammverwandten Völker bedeuten, die beiden nur zum Vorteil gereichen kann. —

Die vorliegende deutsche Ausgabe ist vom Verfasser eigens durchgesehen und an vielen Stellen durch Zusätze und Verbesserungen gegenüber dem Originale bereichert worden, sodaß sie beinahe eine Neubearbeitung des Werkes genannt werden kann. Ich habe mit Lust und Liebe an der Übersetzung gearbeitet, die ich hiermit dem deutschen Publikum übergebe und mit dem innigsten Wunsche begleite, diese deutsche Ausgabe möge zu der Ausbreitung der Kenntnis Wagners, das ist zu unserer eigenen Nationalisierung, beitragen; sollte ihm ein günstiges Schicksal dies vergönnen, so wird das Bewußtsein, einen wenn auch verschwindend kleinen Anteil daran zu haben, meinen schönsten Lohn bilden.

Kopenhagen, im Mai 1891.

Dr. phil. Otto Luitpold Jiriczek.

# Richard Wagner

in seinem Hauptwerke

# „Der Ring des Nibelungen."

Dargestellt

von

**Karl Gjellerup.**

Mit Autorisation des Verfassers übersetzt

von

Dr. **Otto Luitpold Jiriczek.**

Vom Verfasser eigens durchgesehene und dem dänischen Originale gegenüber vermehrte und verbesserte Ausgabe.

Leipzig,
Feodor Reinboth.

Seiner teuren Schwester

**Marie**

widmet diese deutsche Ausgabe

in Erinnerung unvergeßlicher Stunden

der Übersetzer.

# Einleitung.

Ich war seit einem Monat in Rom gewesen, und der erste Fieberzustand beim Aufenthalt in der ewigen Stadt hatte sich etwas gelegt, als sich das Gerücht ausbreitete, und bald bekräftigt wurde, daß Neumanns Wagnergesellschaft kommen und die Trilogie — oder Tetralogie „Der Ring des Nibelungen" aufführen solle, und zwar in einer musterhaften Aufführung mit Reicher-Kindermann als Brünnhilde, Schott als Siegmund, Scaria als Wotan und Liban als Mime — lauter Namen ersten Ranges in diesen Rollen.

Das unmittelbare Gefühl, das diese Nachricht bei mir weckte, war nicht, wie man vielleicht glauben sollte, Entzücken, sondern eher eine gewisse unruhige und bange Ueberraschung. Dieses ungeheure Werk, dieses viertägige Drama-Epos war also etwas, das wirklich existierte! Man löste ein Billet dazu, ging in das Theater und sah und hörte es! — Nun ja, was weiter? Das mußte ich doch wissen. — Gewiß, aber wissen und wissen ist zweierlei oder mancherlei. Ich wußte es, aber glaubte es nicht. Wohl glaubte ich, daß die Tetralogie existierte, und hie und da aufgeführt wurde, aber ich glaubte das nur mit dem von den Scholastikern sogenannten „historischen Glauben" — d. h. ich hatte keinen persönlichen Glauben daran, daß sie für *mich* existierte, daß

ich sie kennen lernen könnte. Ich hatte eine dunkle Vorstellung davon, daß, wenn man sie auch einmal vor meinen Augen und Ohren aufführte, das etwas Unverständliches und Unnahbares sein würde, das an mir wie ein fremdartiges Schattenbild vorbeiziehen und verwirrte Eindrücke hinterlassen würde. Daß ich bereits nach der ersten Aufführung eines einzelnen Stückes einen gerade so tiefen, ja sogar gerade so klaren und detaillierten Eindruck davon haben sollte, wie nach irgend einer anderen Oper, die ich gehört hatte, und daß ich mit diesem Unermeßlichen jemals gerade so vertraut sein sollte, wie ich mit Don Juan und Figaro war, davon ließ ich mir wahrhaftig nichts träumen.

Warum und wieso ich ein solches Vorurteil hatte, ja frage diese Journalisten, die es seit jeher als ihre Aufgabe betrachtet haben, so viele Hindernisse als möglich zwischen die großen Kunstwerke und das Publikum aufzuhäufen.

Es geschah also mit einem gewissen unheimlichen, aber sicher auch prickelnden Gefühl, ein Wagnis zu unternehmen, daß ich mir im Apollotheater an der Engelsburgbrücke eine Karte und das Textbuch zu „Rheingold" kaufte; — ich war nicht mehr derselbe, als ich vom letzten Tage der Trilogie wegging. Dieses Werk, das nicht blos seinem Umfange nach Riesendimensionen hat, gehört zu den wenigen, die unseren geistigen Inhalt bereichern. So wenig als man derselbe Mensch ist, nachdem man Shakespeares Tragödien oder Faust gelesen oder Beethovens Symphonien gehört hat, so wenig ist man derselbe, nachdem man mit Wagners Nibelungenring Bekanntschaft gemacht hat; unbekannte Tiefen in der menschlichen Natur und in uns selbst, ungeahnte Höhen im Reiche der Schönheit haben sich dem Blick enthüllt. Ich habe später ein um das andere mal Aufführungen des gesamten Werkes und noch öfter einzelner Teile beigewohnt; mein Kunstgenuß hat dadurch, daß ich

ihn mit dem Wesen, das mir am nächsten steht, teilte, eine unendliche Erhöhung erfahren, er ist durch gegenseitige Mitteilung geklärt und bereichert worden, und endlich ist der häusliche vertraute Umgang mit den Klavierpartituren, durch eine Reihe von Jahren fortgesetzt, ergänzend dazu getreten, so daß ich nun wohl sagen darf, daß ich das Werk nicht blos liebe, sondern auch kenne, wie weit entfernt ich auch davon bin, das Unergründliche ergründet zu haben. Beständig ist die Liebe mit der Bekanntschaft gestiegen, wie die echte Liebe immer thut. Aber gegenüber dem vielen Gerede von der Dunkelheit dieser späteren Wagnerischen Musik, welche sie bei der ersten Bekanntschaft ziemlich ungenießbar machen soll, im Gegensatz zu der Anschauung, daß man erst durch Vertiefung in sie ihre Schönheiten wahrnimmt, muß ich doch hervorheben, daß bereits nach der einen Aufführung in Rom der Eindruck im Wesentlichen ausgeprägt und unvergeßlich in mir feststand — gleich dem Bilde, das man von einer Wanderung durch das Berner Oberland in einer Woche empfängt. Doppelt glücklich, wem es vergönnt ist, in seinen Thälern zu weilen, über die strahlenden Eisfelder der Gletscher zu dringen und schließlich sogar seinen höchsten, scheinbar unnahbaren Gipfel zu besteigen.

Es giebt verschiedene Arten von Patriotismus: der Eine preist sein Vaterland, seine Natur und Kunst als das höchste auf Erden; für ihn ist Oehlenschläger mehr als Goethe, Thorvaldsen mehr als Phidias, Möensklint und der Himmelberg weit schöner als die Alpen und der Schwarzwald. Ein Anderer, der die Tempel und Skulpturen des klassischen Altertums, die Renaissanceschätze Italiens und die großartige Natur der Alpenländer sieht, beginnt nicht sein Geburtsland zu loben, sondern wird von einem innigen Wunsche bewegt, seine Landsleute dieses Genusses teilhaftig zu

machen. Es ist vielleicht etwas von diesem Gefühle, was sich in mir regt, wenn ich lebhaft wünsche, das dänische Publikum mit Wagners größtem und charakteristischestem Werke bekannt zu machen, das ja bis jetzt gleich hellenischen Tempeln, venezianischen Palästen und florentinischen Gemälden ein den ins Ausland Reisenden vorbehaltener — und selbst da minder zugänglicher — verborgener Hort gewesen ist.

Das steht nun nicht in meiner Macht. Aber möglicherweise kann ich bis zu einem gewissen Grade das Verständnis vorbereiten. Vielleicht kann ich dazu beitragen, daß der Leser dem Kunstwerk mit weniger Scheu und Unruhe entgegentritt, als ich es einmal gethan habe — daß er mit größerer Kenntnis darüber, was das ist, worauf er sich einläßt, und mit minderem Aberglauben an die Unmöglichkeit, diese sog. Zukunftsmusik zu verstehen, zur Aufführung dieses dramatischen Monumentalwerkes unserer Zeit gehen kann, wenn es einmal glückt, dieselbe bei uns durchzusetzen, wo das Werk ein spezielles Heimatsrecht hat als die einzige große, künstlerische Bearbeitung des herrlichsten Sagenstoffes der Edda, des großartigsten in der ganzen nordischen Litteratur. Das ist nur eine Frage der Zeit, und während ich diese Zeilen niederschreibe, wird bereits einer der Teile der Tetralogie an unserem Theater einstudiert.* So lange, bis es einmal aufgeführt wird, muß ich, was meine in diesem Buche ausgesprochenen Urteile betrifft, beständig wie die mittelalterlichen Theologen von dem schlecht unterrichteten Papst an den besser unterrichteten appellieren.

Wenn ich mir also vornehme, den Leser durch das Werk zu führen, so ist diese Aufgabe schwierig, ja von einer

* Gemeint ist die Walküre, welche am 7. März 1891 in Kopenhagen zum ersten Male aufgeführt wurde und einen beispiellosen Erfolg errang. Anm. d. Uebers.

Seite her unmöglich. Denn von der Musik, der Hauptsache bei dem Werke, kann ich natürlich keine Vorstellung erwecken — das höchste, was ich hoffen kann, ist einige Vorurteile z. B. gegen die so verschrieenen Leitmotive zu entfernen und einen gewissen allgemeinen Begriff von der eigentümlichen Technik zu geben, welche Wagner in den Stand setzt, an jedem Punkte dieses Riesengewebe zu einer künstlerischen Einheit zusammenzuhalten, zu zeigen, wie innerlich das gegenseitige Verhältnis zwischen Musik und Text ist. Indem ich von der letzteren, für das Wort zugänglichen Seite, ausgehe, will ich jene andere unhörbare Seite des Kunstwerkes immer in mente halten und oft versuchen, Streiflichter in diesen dunklen Raum zu werfen. Indem ich eine musikalische Beilage mit den wichtigsten Motiven beifüge, welche mit freundlicher Erlaubnis des Verfassers fast ausschließlich aus Wolzogens Leitfaden entnommen sind, hoffe ich meine Erwähnung der Motive im Text zu illustrieren und das Verständnis jenes ausführlichen, gelehrteren Leitfadens vorzubereiten.*

Ein Wort gibt mir Hoffnung, daß meine Bestrebungen nicht ganz fruchtlos sein werden, das treffendste vielleicht, das je über die Wirkung Wagners gesagt worden ist. „Wenn man sich zu der Aufführung eines Stückes von Wagner hinsetzt" sagt der Franzose Mendèz, „soll man sich nicht fragen: werde ich schöne Musik zu hören bekommen? oder werde ich schöne Poesie zu hören bekommen? sondern man soll sich sagen: ein Drama wird aufgeführt werden; werde ich bewegt werden?"

---

* Im Hinblick auf die allgemeine Verbreitung dieses Leitfadens bei uns sind auf den Wunsch des Verfassers einige musikalische Analysen im Texte, die weiter nichts als die bloße Aufzählung der Motive enthalten, in dieser deutschen Ausgabe weggelassen worden. Anm. d. Übers.

Der, welcher Wagners Nibelungenring ehrlich mit dieser Stimmung und dieser Erwartung entgegentritt, wird nicht enttäuscht weggehen, wenn anders er im freien Besitze jener höheren menschlichen Gefühle ist, an die sich jede höhere Kunst wendet. In der Voraussetzung, daß der Leser sich auf diesem Standpunkte befindet, nehme ich an, daß der Vorhang vor dem Vorspiel der Trilogie: „Das Rheingold" zur Seite geht.

# Das Rheingold.

---

## I.

## Das Musikdrama.

Oder richtiger: der Vorhang ist noch vor, und man hört — ohne recht zu wissen, wann es begonnen — den langen, lange ruhenden Orgelpunkt, der endlich zu einem Zweiklang wird und sich gedämpft in eine steigende Bewegung der zwei Töne zu einer einfachen Melodie auflöst, die sich beständig wiederholt,* während die rhythmische Begleitungsfigur eine stets unruhiger wogende und schaukelnde Bewegung wird. Als diese ihren Höhepunkt erreicht hat, gleitet der Vorhang zur Seite; man sieht eine grünliche Tiefe, die nach oben zu immer dunkler wird und sich in fließender Bewegung von rechts nach links befindet; zackige und zerissene Felsenriffe — der Grund des Rheines — ragen überall empor, und eines davon steigt hoch und isoliert in der Mitte auf wie ein Sandsteinkegel. Um dieses kreist eine der **Rheintöchter,** Woglinde, und singt ihre wiegende und

---

* Erstes Motiv, Das Urelement (s. d. Anh. I.) — ein Motiv, das später an Erda und die Nornen geknüpft erscheint, dessen entsprechende niedersteigende Bewegung das Götterdämmerungsmotiv bildet (XV: Ursprung — Auflösung, Rückkehr zum Urzustand) und so das ganze Drama-Epos durchwebt.

wogende Nixenmelodie; ihre Schwestern Wellgunde und Floßhilde lassen ihre Stimmen einfallen; sie tauchen aus der dunkleren Stromregion nieder und jagen sich spielend zwischen den Klippen. Aber im Vordergrunde wird nun der Zwerg **Alberich** sichtbar, der sich in einer Schlucht aus dem dunklen Reiche der Nibelungen heraufgearbeitet hat. Er freut sich des Anblicks der schwimmenden Mädchen und ruft sie an. „Pfui, der Häßliche!" rufen sie, „laßt uns das Gold hüten! Vater warnte vor solchem Feind" — und sie sammeln sich um das hohe Riff. Alberich lockt und bittet, sie geben ihrer neckischen Nixennatur nach, als sie sehen, daß das kein Räuber, sondern ein verliebter Geck ist, und eine nach der andern nähert sich und stellt sich, als ob sie sich fangen lassen wolle, um dann im letzten Augenblick zu entschlüpfen, bis er ermattet und rasend mit geballter Faust gegen sie hinauf droht. Aber die zornigen, finstern Akkorde, die im Rhythmus des Schmiedemotivs der Nibelungen seine Drohung begleiten, klären sich mit einer leichten rythmischen Aenderung und durch den Uebergang in C-dur zu der prächtigen, glänzenden Rheingoldfanfare (II),* die erst gedämpft, wie eine Ahnung, dann immer verführender und stolzer durch die flimmernde und zitternde Begleitung durchbricht; und der emporgewandte Blick des Nibelungen wird gleichzeitig von einem Glanz gefesselt, der stärker und stärker von der Spitze des Riffes bricht, bis das Rheingold dort oben,

* Das ist nicht blos ein technisch-musikalischer Effekt. Gleichwie das ganze Wesen des Nibelungen (das musikalisch in diesem Motiv festgehalten wird) Begierde und brennendes Streben nach Macht ist, das Allem Untergang droht, — so ist gerade das Rheingold das mächtigste Symbol für die Weltmacht, das Begehrenswerte in den Augen der Götter, Menschen und Unholde, an das sich jedoch auch der Fluch der Vernichtung knüpft. Künstlerische Reflexion, schaffende Künstlerkraft und Kunsttechnik haben hier, wie an so vielen Stellen des Werkes eine triumphierende Vereinigung gefeiert.

von der Sonne erweckt, die ganze Fluttiefe durchstrahlt und die Rheintöchter, sich in seinem Glanze badend, es in zauberhaftem Sange begrüßen.

„Was ist's, das dort so gleißt und glänzt?" fragt der neugierige Zwerg. „Wo bist du heim" spotten sie, „daß vom Rheingold nie du gehört, das wechselnd wacht und schläft? Kannst du schwimmen, so komm' und bade dich in seinem Glanz." „Zu nichts andrem taugt es wohl als zu eurem Taucherspiel." Aber diesem Spott über ihren teuren Schatz können die Rheintöchter nicht widerstehen:

Woglinde:

Des Goldes Schmuck
schmähte er nicht,
wüßt' er all' seine Wunder.

Wellgunde:

Der Welt Erbe
gewänne zu Eigen,
wer aus dem Rheingold
schüfe den Ring,
der maßlose Macht ihm verlieh'.

Floßhilde tadelt ihre Unvorsichtigkeit, aber sie können nicht glauben, daß dieser lüsterne Zwerg irgend welche Gefahr bringen könne; ihm, der vor Liebesgierde vergeht, ist es nicht beschieden, aus dem unnützen Rohstoff des Goldes den welterobernden Zauberring zu formen:

Nur wer der Minne
Macht versagt,
nur wer der Liebe
Lust verjagt,
nur der erzielt sich den Zauber,
zum Reif zu zwingen das Gold

singt Woglinde zu der schwermütig schwellenden und fallenden Entsagungsmelodie (III), die als Abschluß das kurze charakteristische Ringmotiv enthält, das bereits die Worte der Schwester: „Der Welt Erbe gewänne zu Eigen“ — getragen hat.

Aber sie haben sich verrechnet. Wohl war die grenzenlose Begierde des Nibelungen erst sinnlich auf sie selbst gerichtet, aber auf diesem Irr-Wege ist ihm ein neues Ziel erschienen, das in weit tieferer Uebereinstimmung mit seiner rohen und grausamen Natur steht und auf das er nun alle seine Kräfte lenkt. Es gelingt ihm die Spitze der Klippe zu erklimmen und indem er alle Liebeslust verschwört, reißt er das Gold von seinem Steinlager los. Es verliert den Glanz in seiner Hand; alles versinkt in Finsternis. Mit einem Hohngelächter verschwindet er in die Tiefe in das Nibelungenreich, zusamt mit den jammernden Rheintöchtern; die ganze dunkle Flut scheint mit ihnen abwärts zu strömen. Wolkenmassen treten an Stelle der dunklen Fluten und lösen sich bald in einzelne Schichten auf, die sich mehr und mehr heben, man erblickt Felsen und Bäume, und während das Ringmotiv (IV), das sich ununterbrochen wiederholt hat, in das ihm verwandte himmlische, in breiter und feierlicher Hymnenpracht ertönende Walhall-Motiv (V) übergeht, beleuchtet die aufgehende Sonne die Zinnen der zyklopischen Götterburg auf einem Felsen jenseits des tiefen Rheinthales.

**Fricka** und **Wotan** erwachen unter den Bäumen im Vordergrund und begrüßen das vollendete Werk, das die Riesen erbaut haben. Aber Fricka bangt es um Freia, die Wotan den Riesen als Lohn für den Bau versprochen. Die Parallele mit dem Vorhergehenden ist hier offenbar: wie der Nibelung, der Fürst der Schwarzalben, für die Weltherrschaft des Ringes der Liebe entsagt hat, so hat

Wotan, der Herr der Lichtalben, um den Preis der Liebesgöttin selbst die Burg erworben, die ihm die Macht über die Welt sichern soll.

Um der Macht und Herrschaft
müssigen Tand
verspielst du in lästerndem Spott
Liebe und Weibes Wert!

klagt Fricka. Freilich hat sie selbst den Burgbau gewünscht; denn besorgt um seine Treue mußte sie daran denken, wie sie ihn an sich fesseln könnte:

Herrliche Wohnung,
wonniger Hausrat,
sollten mit sanftem Band
dich binden zu säumender Rast.

Bei diesen Worten erklingt eine neue, unsäglich einschmeichelnde Melodie, die nach dieser Ursprungsstelle mit Recht Motiv der Liebesfesselung (VI) genannt wird; obschon sie zuerst von Frickas Lippen erklingt, muß sie doch nach ihrer Natur und Verwendung (namentlich in Siegfried) zu den Freiamotiven gerechnet werden. Das zweite derselben, das mit leicht schwebendem Harfenklang sie als die Göttin des Lichtes malt, entfaltet seine goldene Pracht erst in Loges Erzählung ganz, aber sein strahlender Anfang, abgebrochen durch das bedeutungsvolle Fluchtmotiv (VII), begleitet bereits jetzt das Auftreten Freias. Angstvoll sucht sie Schutz bei dem Göttervater, als sie die Riesen nahen sieht. Wotan tröstet sie damit, daß er nie daran gedacht habe, Freia zu verschenken; Loge war es, der ihm zur Übereinkunft mit den Riesen riet, und er hat ihm gelobt Freia einzulösen, wo zögert er nun? Von dem Felsen kommen der blonde **Fasolt** und der schwarze **Fafner,** in

Tierfelle gekleidet, mit Baumstämmen als Stäben; man hört etwas von dem markierten Rhythmus des gewaltigen Riesen-Motivs (VIII) in den Worten Fasolts:

Mächt'ger Müh'
müde nie,
stauten starke
Stein' wir auf:
steiler Turm,
Thür und Thor,
deckt und schließt
im schlanken Schloß den Saal.

Wotan verweigert ihnen Freia, ja er höhnt sie:

Die liebliche Göttin
licht und leicht,
was taugt euch Tölpeln ihr Reiz?

Aber der verliebte Fasolt kann ihm leicht antworten:

Die ihr durch Schönheit herscht,
schimmernd hehres Geschlecht,
wie thörig strebt ihr
nach Türmen von Stein,
setzt um Burg und Saal
Weibes Wonne zum Pfand!
Wir Plumpen plagen uns
schwitzend mit schwieliger Hand,
ein Weib zu gewinnen,
das wonnig und mild
bei uns Armen wohne: —
und verkehrt nennt ihr den Kauf?

Sein dunkler Bruder Fafner betrachtet die Sache berechnender. Ihm liegt nichts daran, Freia zu gewinnen, aber viel, die Götter ihrer zu berauben; denn ihre goldenen

Äpfel erhalten den Göttern die ewige Jugend; ohne sie müssen sie hinsiechen und die Macht den Riesen zufallen. Sie dringen auf Freia ein, aber ihre Brüder **Donner** und **Froh** eilen ihr zu Hilfe. Donner hebt bereits den Hammer:

Kommt her! des Lohnes Last
wäg' ich mit gutem Gewicht.

Aber Wotan streckt seinen Speer, in dessen Schaft die Vertragsrunen geritzt sind, zwischen sie:

Verträge schützt
meines Speeres Schaft:
spar' deines Hammers Heft!

Denn er weiß, daß Fasolt Recht hatte, wenn er ihn warnte, den Vertrag zu brechen:

Was du bist,
bist du nur durch Verträge —
bedungen ist,
wohl bedacht deine Macht.

Wotans Wesen ist nicht die siegende Heldenkraft, sondern die Macht erwägender Weisheit; er ist der Gott des Rechtes, doch nicht des idealen, sondern des Rechtes der Übereinkunft, der Gott der fühllosen, machtgierigen Rechtskunst ist er, der Unfreiheit um sich zu breiten versteht, aber sich selbst darein verwickelt;* das Symbol für dieses Prinzip ist der runengeritzte Speer, dessen grandioses, in festem Takt niedersteigendes Motiv (IX), unweigerlich entscheidend in seinem Rhythmus, in seinem schicksalsschwangeren Falle in der Melodie und dem majestätischen Posaunenklang sich hier dem Gedächtnis als das charakteristischeste aller Motive Wotans einprägt.**

* Hauptstelle hierfür Walküre II 2: „Die herrisch wir sonst in Gesetzen hielten . . . . ."

** Es kommt bereits in der Szene zwischen Wotan und Fricka vor.

So scheint der Knoten unlösbar zu sein. Da zeigt sich **Loge** im Hintergrund: rotharig und rotgekleidet, rastlos in seinen schlangenartigen Bewegungen wie sein chromatisch zischendes, flammenleicht springendes Motiv (das später als Feuerzauber (X) eine hervortretende Rolle spielt) kennzeichnet er sich sofort als Feuergeist.

In dieser und zugleich der Eigenschaft als unbeteiligte Zwischenperson hat er den fertigen Bau geprüft, den sich die Götter wünschen, dessen er jedoch nicht bedarf:

das Prachtgemäuer
prüft' ich selbst:
ob alles fest'
forscht' ich genau.
Fasolt und Fafner
fand ich bewährt,
kein Stein wankt im Gestemm.

Seine boshafte Schadenfreude leuchtet durch: es giebt keinen Vorwand, sich der Bezahlung des Lohnes zu entziehen. Wotan, sein einziger Freund unter den Göttern, erinnert ihn an sein Versprechen, das teure Pfand einzulösen. Doch Loge will nur versprochen haben, mit höchster Sorge darauf zu sinnen, wie es zu lösen, das unmögliche habe er nicht gelobt. Die Götter drohen dem Doppelzüngigen, die Riesen verlangen dringend das Pfand, das nun nicht eingelöst werden kann, nur Wotan bleibt ruhig in seiner Zuversicht:

In Frieden laßt mir den Freund!
nicht kennt ihr Loges Kunst!
reicher wiegt
seines Rates Wert,
zahlt er zögernd ihn aus.

Und nun berichtet Loge in einem Gesange, der das Prachtstück des Rheingold und überhaupt eines der Prachtstücke der Tetralogie bildet, wie er durch die Welt geschweift, um Ersatz für Freia zu suchen, doch vergebens:

in der Welten Ring
nichts ist so reich,
als Ersatz zu muthen dem Mann
für Weibes Wonne und Wert. — —
So weit Leben und Weben
in Wasser, Erd' und Luft —
lassen will nichts
von Lieb' und Weib.

Nur Einen kennt er, der es gethan. Und er erzählt den Raub des Goldes. Die Rheintöchter klagten ihm ihre Not, sie rufen Wotan an, den Räuber zu strafen und das Gold ihnen zurückzugeben. Und nachdem er an dieser Stelle, begleitet von Rheingoldfanfaren und dem Terzett der Rheintöchter, in der bezauberndsten und melodiösesten sangbaren Schönheit geschwelgt hat, bricht er kurz rezitativisch ab:

Dir's zu melden
gelobt ich den Mädchen:
nun löste Loge sein Wort.

Welches Wort? blos das den Rheintöchtern, oder das Wotan gegebene — wozu diese ganze Erzählung in diesem Zusammenhange? Selbst der weise Gott begreift es nicht. Wie kann ihm das aus seiner Not helfen, daß er auch Anderen ihr Recht verschaffen soll? Aber Fasolt ist aufmerksam geworden: „was großes gilt denn das Gold, daß es dem Nibelung genügt?" „Ein Tand ist's in des Wassers Tiefe, lachenden Kindern zur Lust: doch, ward es zum runden Reife geschmiedet, hilft es zu höchster Macht —"

und indem Loge dämonisch zu wachsen scheint und die Arme ausstreckt —

gewinnt dem Manne die Welt.

Wotan hat von dem Golde und seinen Machtrunen vernommen, — ob er wohl den Ring schmieden könnte? Aber Loge höhnt ihn: Nur wer der Liebe entsagt, kann die Kunst ausüben, das sparst du wohl; außerdem ist es dazu bereits zu spät. Grell und schneidend meldet er in Tönen des Ärgernisses:

geraten ist ihm der Ring.

Die Riesen haben inzwischen Rat gehalten und erklären, sie wollten den Nibelungenschatz als Lösegeld für Freia annehmen, aber dieselbe als Pfand mit sich führen, das am Abend verfallen sein soll. Wotan kann ihnen ihr Recht nicht vorenthalten, Froh und Donner wagen nicht seinem Gebot zu trotzen, und mit boshaftem Humor schildert ihnen Loge wie die Riesen mit ihr durch den Rhein waten:

fröhlich nicht
hängt Freia
den Rauhen über dem Rücken.

Endlich wendet er sich zu den niedergeschlagenen Göttern, welche bleich und bebend in dem dunklen Nebel dastehen, der alles einhüllt, nun da die Göttin des Lichtes und der Liebe weggeführt ist, während das Dämmermotiv (XI, hervorgetreten als Verdunkelung des Motivs der Äpfel Freias bei den Worten Fasolts: „alt und schwach schwinden sie hin, müssen Freia sie missen.“) seine dunklen melodischen Schleier webt, und sich seine melancholischen chromatisch niedersteigenden Schlußakkorde weich und still wie die Schatten der Abenddämmerung über das Gemüt senken. „Den seligen Göttern wie geht's?“ fragt er mit höhnender Teilnahme.

„Donners kraftloser Hand entsinkt ja der Hammer! Jetzt fand ich's: von Freias goldenen Äpfeln genosset ihr heute noch nicht; des Gartens Pflegerin ist nun verpfändet — an den Ästen dorrt das Obst. Mich kümmert's minder — setzt er bissig hinzu — an mir kargte Freia von je knausernd die köstliche Frucht, denn halb so echt nur bin ich wie, Herrliche, ihr!" „Auf Loge! Nach Nibelheim!" ruft Wotan und folgt Loge in eine Kluft hinab, aus der sich dichte Schwefeldämpfe wälzen und alles verhüllen, während das Hinabsteigen in das unterirdische Reich der Zwerge in Tönen gemalt wird. Unter der Führung von Loges feurig lodernder Chromatik und der — gleichsam wie eine klagende Parole — oft wiederholten schwärmerischen Phrase „Weibes Wonne und Wert" (XII)* wird die Fahrt angetreten; das Fluchtmotiv (von Freias erstem Auftreten her bekannt) führt darauf weiter und dazwischen erklingt die Goldfanfare;

* Dieses kurze in das Ohr fallende Motiv ist eine Variante des Entsagungsmotives mit einem Anklang an das Ringmotiv. Der logische Zusammenhang ist ja klar: nur durch die Entsagung auf Liebe und Weib kann das Gold zu dem machtbringenden Ring geschmiedet werden. Das Motiv spielt eine bedeutende Rolle in der Trilogie, wo es oft geradezu als Ringmotiv verwendet wird. Es bezeichnet alsdann hauptsächlich die an den Ring geknüpfte Entbehrung („Wer ihn besitzt, den sehre Sorge, und wer ihn nicht hat, nage der Neid") während das eigentliche Ringmotiv, das dem Walhallmotiv so nahe kommt, die dämonische, weltbeherschende Macht des Ringes ausdrückt („der Welt Erbe gewönne zu eigen . . ."). — Ich mußte mich hier etwas ausführlicher über dieses Motiv aussprechen, da ich mich nicht ganz an Hans v. Wolzogens Auffassung schließen kann; er übersieht sein bedeutungsvolles Hervortreten in Loges Erzählung, und sieht darin, es nur an einer sekundären Stelle (Walk. II. 2) behandelnd, nur eine Form des Entsagungsmotivs. Übrigens schreibt er in seiner Analyse öfters „der Reif", wo thatsächlich dieses Motiv vorkommt. Hier, wo es sich so sichtlich an Loges Erzählung anschließt, hat es seine ursprüngliche Bedeutung beibehalten.

aber während nun ein rötlicher Schimmer im Nebel glüht und herabhängende Felsmassen beleuchtet, hört man immer näher und hervortretender ein neues rhythmisches Motiv, von Hämmern auf Amboßen ausgeführt, das Schmiedemotiv der Nibelungen (XIII); auch dieser Schimmer der Essen verschwindet wieder in Nacht und Nebel, bis neue Felsformen aufsteigen.

Der Dunst zerstreut sich. Man sieht eine unterirdische Kluft, in die mehrere Felsspalten münden. Alberich zieht seinen Bruder **Mime** an den Ohren herbei und verlangt den fertigen Tarnhelm. Mime will ihn noch behalten; es fehlt noch etwas — hier — und da — aber Alberich entreißt ihm das fertige Ringnetz, setzt es auf, und spricht die Zauberformel aus, die ihn unsichtbar macht. „Siehst du mich, Bruder?" „Wo bist du?" „So fühle mich" — und Mime springt schreiend unter hörbaren Geißelhieben herum.

Er liegt noch auf der Erde und windet sich, als Wotan und Loge durch eine Kluft von oben herabkommen. Loge fragt ihn teilnehmend aus, und Mime klagt seine Not, wie er seinem leiblichen Bruder Sklavendienste leisten muß, der sie alle durch des Ringes Zaubermacht zwingt, für ihn allein sich zu mühen. Ihm habe Alberich befohlen, einen kunstvollen Ringhelm zu schmieden; da er merkte, welche Zauberkraft ihm innewohnte, habe er ihn behalten wollen, um mit seiner Hilfe den Tyrannen zu überlisten — da sei ihm dieser zuvorgekommen.

Alberich treibt nun mit seiner Geißel das Zwergenheer der Nibelungen aus einem Seitenschacht herein; sie sind mit goldenen und silbernen Geschmeiden, dem Nibelungenschatz, belastet, die sie auf sein Gebot auf einen großen Haufen zusammenhäufen, worauf er drohend den Ring ausstreckt und sie alle zu neuer Arbeit hinaustreibt. Nun

wendet er sich zu den Fremden, die er kennt und beargwöhnt. Vergebens erinnert ihn Loge an die Vettertreue und Freundschaft: „wer gab dir Licht und wärmende Lohe, da du im kalten Loche lagst? was hülf' dir dein Schmieden, heizt' ich die Schmiede dir nicht?" „Nun hältst du's mit den Lichtalben, aber ich fürchte sie nicht. Hütet euch, ihr ewigen Schwelger! Hütet euch vor des Nibelungen nächtlichem Heer!" „Wer muß nicht Alberichs Werk bewundern?" sagt Loge. „Vor deinem Ring beugt sich dein bebendes Volk — doch wenn dich nun ein Dieb in der Nacht beschliche?" „Der Listigste dünkt sich Loge, andre denkt er immer sich dumm" antwortet Alberich höhnisch, und er weist auf den Tarnhelm an seinem Gürtel und erklärt seine Kraft. „Vieles sah ich, seltsames fand ich, doch solches Wunder gewahrt' ich nie" antwortet Loge „glaube dir auch nicht früher als ich es sehe." Da setzt der Nibelung den Tarnhelm auf das Haupt, spricht die Zauberformel aus, verschwindet in Nebel und zeigt sich als der schrecklichste Lindwurm, dessen mosbewachsenes, lappiges Haupt mit gähnendem Schlund Feuer gegen sie atmet. Loge bebt noch, als der Nibelung wieder mit dem Tarnhelm in der Hand vor ihnen steht. „Glaubt ihr mir nun, ihr Klugen?" „Weil ich's gewahrt, glaub' ich das Wunder. Wachsen kannst du; doch vermagst du dich auch winzig zu schaffen? das schiene mir das Klügste, allen Gefahren zu entgehen; das aber dünkt mich zu schwer." „Zu schwer dir, weil du zu dumm — wie klein soll ich sein?" „daß die engste Klinze dich fasse, in der eine Kröte sich birgt." Alberich setzt den Tarnhelm auf: „Nichts leichter, gib Acht, Loge: krumm und grau krieche Kröte." Loge späht durch den Nebel: „dort, die Kröte, greife sie rasch!" Wotan setzt seinen Fuß auf die Klinze, Loge reißt den Tarnhelm an sich, sie binden den Nibelung und schleppen ihn mit sich durch die Kluft hinauf.

In umgekehrter Reihenfolge verwandelt sich die Szene während der Auffahrt. Düster klingt das Ringmotiv in die Entsagungstöne aus — der Amboßklang der Schmieden wird deutlicher und näher, während das Feuer der Essen die Wolken durchbricht, und sich wieder verliert; — die Fluchtbewegung geht an Riesenheim, dem Rücken der Erde, von dem die Riesenschritte dröhnen, vorbei, und beflügelt von den Flammen Loges, schwingt sie sich in chromatischer Form zu den sonnenhellen Höhen empor, wo die Götter wohnen. Die Nebel verziehen sich wieder, und aus einer Höhle am Bergabhang schleppen Wotan und Loge den gefesselten Nibelungen, zeigen ihm höhnisch die Welt, die er erobern wollte, und verlangen den Nibelungenhort als Lösegeld.

Mittelst der Macht des Ringes ruft Alberich den Schatz empor. Man hört sein schweres sich emporarbeitendes Motiv und bald wimmelt das Zwergenheer aus der Höhle, stöhnend unter der Last des Goldes, das sie vor Wotan aufhäufen. Sie stürzen wieder weg auf einen Wink ihres barschen Herrn, der nun gelöst werden will, aber Wotan verlangt noch den Ring. „Das Leben, doch nicht den Ring!“ „Den Reif verlang' ich, mit dem Leben mach', was du willst“ ruft Wotan und reißt ihm den Ring vom Finger. Loge kann nun Alberich lösen, und „seine Freiheit grüßt sie“ mit dem bedeutungsvollen Fluchmotiv (XIV).

Wie durch Fluch er mir geriet,
verflucht sei dieser Ring:
Kein Froher soll
seiner sich freu'n!
Keinem Glücklichen lache
sein lichter Glanz; —
wer ihn besitzt,

den sehre Sorge,
und wer ihn nicht hat,
nage der Neid!
Jeder giere
nach seinem Gut,
doch keiner genieße
mit Nutzen sein; — —
bis in meiner Hand
den geraubten wieder ich halte!
So — segnet
in höchster Not
der Nibelung seinen Hort.

Kaum ist Alberich in der Höhle verschwunden, so kommen Fricka, Donner und Froh, glücklich über den Anblick des Lösegeldes, und Fasolt und Fafner bringen Freia zurück. Der verliebte Fasolt, den der Verkauf Freias reut, verlangt, sie solle mit Gold verdeckt werden. Er und Fafner stoßen ihre Pfähle vor Freia in die Erde und zwischen denselben häufen Loge und Froh die goldenen Stücke, Schilde, Schalen, Ringe und Platten auf, während die Riesen darauf achten, daß keine Lücken oder Spalten übrig bleiben. Da der Schatz aufgegangen ist, sieht Fafner noch Freias Haar und Loge muß unwillig die Öffnung mit dem Tarnhelm decken. Die Auslösung scheint nun vollbracht, da erblickt der wehmütige Fasolt noch ihr Auge durch eine kleine Ritze und verlangt den Ring an Wotans Finger, sie zu verdecken. Trotz der Bitten Aller verweigert Wotan den Ring, Fasolt zieht bereits Freia zu sich, nun soll sie ihnen für immer folgen. Da verdunkelt sich die Bühne; im Dunkel der Felsenhöhle zeigt sich **Erda,** die Urwala, der Nornen weise Mutter, während das Urmotiv (aus dem Anfang des Rheingold) in seinem ruhigen Aufsteigen die

Phantasie zu der stillen Fluttiefe zurückführt, als das Gold noch dort weilte und noch keinen Zwist und Unfrieden in die Welt gebracht hatte; in der Tiefe dieser Ewigkeit ist sie daheim (man denkt an die Vorstellung von Mimers Born und Urds Quelle in der nordischen Mythologie), hier sieht sie außer dem Gewebe der Zeit befindlich das Weben derselben, alles, was sein wird, und nun ist sie in Wotans höchster Not gekommen, ihn zu warnen: „Ein düsterer Tag dämmert den Göttern!" — hier kehrt sich das Nornenmotiv, wie es nun genannt werden kann, zu seinem niedersteigenden Gegensatz, dem Götterdämmerungsmotiv (XV), um. — „Dir rat' ich, meide den Ring!" ruft sie dem Gotte zu, und verschwindet in der Tiefe. Wotan will ihr folgen, aber Donner und Froh halten ihn zurück. Nun wirft er den Ring auf den Schatz, Fafner ergreift ihn und beginnt sogleich die Goldstücke in einen Sack zu raffen, den er vorsorglich bereits ausgebreitet hat. Fasolt, der über den Verlust Freias niedergeschlagen ist, entdeckt, daß ihm der Bruder zuvorgekommen ist. „Laß du ihn das Gold raffen und nimm blos den Ring" rät ihm Loge. Fasolt entreißt Fafner den Ring, aber Fafner holt mit seinem Pfahle aus und streckt ihn tot zu Boden, wirft den Ring in den Sack und trollt sich mit ihm fort, während die Götter entsetzt die erste Wirkung des Fluches erleben, dessen Motiv sich in fürchterlich dämonischer Kraft erhebt.

Von Beginn dieser Szene an ist der Hintergrund mit Walhall in Nebel verhüllt. Donner, der Herr des Gewitters, sammelt nun das bleiche Gewölk zu blitzendem Wetter und reinigt mit Blitz und Donner, die seinem Hammerschlag auf den Stein folgen, den Himmel; sein Bruder Froh läßt den Regenbogen sich über das tiefe Rheinthal zu der Götterburg spannen, die nun in der Abendsonne strahlend winkt, von dem machtvollen Posaunen-

klang des Hymnenmarsches umwogt. In Bewunderung verloren, betrachten die Götter ihre Burg:

Von Morgen bis Abend
in Müh und Angst,
nicht wonnig ward sie gewonnen

bricht Wotan aus, und indem er begeistert die Burg begrüßt, erklingt eine neue Fanfare mehrere male, klar und strahlend wie die des Goldes, aber stolzer und siegesgewisser, die Schwertfanfare (XVI): Das Symbol für die Helden und Walküren, seine Söhne und Töchter, ein Heer zum entscheidenden Kampf gegen die dunklen Mächte, die in Alberichs und Fafners Gestalt die seligen Götter bedrohen. Aber nur musikalisch wird dieser Schöpfergedanke Wotans zum Ausdruck gebracht, der ihm die herrliche Besatzung der Burg vorspiegelt, als er Fricka gegen die Brücke führt: „Folge mir, Frau! In Walhall wohne mit mir.“ „Was deutet der Name? Nie, dünkt mich, hört' ich ihn nennen“ fragt Fricka, und bedeutungsvoll antwortet Wotan:

Was, mächtig der Furcht
mein Mut mir erfand,
wenn siegend es lebt —
leg' es den Sinn dir dar!

Die Götter stehen nun an der Regenbogenbrücke. Loge schließt sich ihnen an, aber zögernd:

Ihrem Ende eilen sie zu,
die so stark im Bestehen sich wähnen.
Fast schäm' ich mich
mit ihnen zu schaffen;
zur leckenden Lohe
mich wieder zu wandeln
spür' ich lockende Lust.

Sie aufzuzehren,
die einst mich gezähmt,
statt mit den Blinden
blöd zu vergeh'n —
und wären's göttlichste Götter —
nicht dumm dünkte mich das!
Bedenken will ich's:
wer weiß was ich thu'!

Aber als die Götter die Brücke beschreiten, ertönt vom Rhein unter ihren Füßen die Klage der Rheintöchter um das geraubte Gold. Loge fordert sie spottend auf, sich im neuen Glanz der Götter zu sonnen; und unter den Marschtönen des Walhallmotives, das prächtiger denn je aus dem vollen Orchester erbraust, unter klingenden Fanfaren, abgeschlossen von der großartigen Wölbungsbewegung der Regenbogenfigur in fff, schreiten die Götter über die Brücke nach Walhall.

---

## II.

## Der Stoff und seine Quellen.

Der Vorabend der Trilogie bildet den mythischen Grund mit allen den Keimen, aus denen die Sagenwelt aufgehen soll. Bevor wir uns auf die Trilogie selbst einlassen, dürften wir wohl Zeit haben, einen Blick auf dieses höchst eigentümliche Musikdrama zu werfen, dieses einaktige Stück, das den ganzen Abend ausfüllt, in welchem der Meister mit souveräner Geringschätzung aller Gewohnheiten des Publikums und aller Versicherungen „erfahrener Theaterleute", so etwas sei unmöglich, den Zuschauer vor offener Szene und spielendem Orchester von dem Augenblick, wo

er Platz nimmt, bis zu dem Zeitpunkt, wo er das Theater verläßt, festhält, ohne die Möglichkeit einer kleinen Tour ins Foyer oder eines ermunternden Gespräches mit Freunden und Freundinnen. Doch ist diese auffallendste äußere Kühnheit nur ein Vehikel für lauter Neuheiten, welche die ganze Opernkonvention ohne die geringste Rücksicht über den Haufen stoßen. Dieses Musikdrama gleicht einer Oper weniger als alles, was je eine Szene betreten; ihm gegenüber ist nicht blos „Lohengrin" und „Tannhäuser", sondern sogar „die Meistersinger" noch eine gute alte Oper, ja selbst „Tristan" verträgt sich besser mit der Tradition. Und man hat wirklich das Phänomen erlebt, daß Antiwagnerianer, die seinerzeit ihre Zähne an den Meistersingern wetzten, nun finden, daß man so weit der wachsenden Bewegung nachgeben muß, daß sie jenes Werk mit einer etwas beneidenswerten Liebe umfassen, um von diesem fortgeschrittenen Standpunkt aus die Nibelungen auspfeifen zu können. Hier sind die Sünden zu einem solchen Grade gestiegen, daß sich die früheren groben Fehler nun im Verhältnis zu diesen verdienstlich ausnehmen. Der orthodox-theologische Glaube macht bekanntlich die Tugenden der Heiden zu glänzenden Lastern; der Unglaube gegenüber dem vollendeten Wagner macht die glänzenden Laster des jungen Wagner zu kleinen Tugenden.

„Welche Frechheit! eine ganze Oper, und mit Ausnahme des Rheintöchterterzettes nicht an einer Stelle zwei Stimmen, die zusammen singen, obschon er gleichzeitig acht Sänger und Sängerinnen, ja einmal sogar ein ganzes Chorpersonal auf der Bühne hat." „Wie? ja gewiß, nun denke ich daran, das ist wahr. Aber woher kommt es, daß ich das während der Aufführung nicht vermißt habe, obschon mein Ohr gleich Ihrem von allen möglichen Opern her durch alle Grade von mehrstimmigem Gesange

verwöhnt ist?" Das kommt daher, Hochverehrter, daß Sie sich als Zuschauer und Zuhörer mit dem Gedanken hinsetzten: „Hier wird ein Drama aufgeführt werden — ein Musikdrama — werde ich bewegt werden?" nicht aber mit dem Gedanken: „Ich bekomme eine Handlung zu sehen, die Anlaß oder Vorwand zu so und so vielen Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten, Sextetten und Chören gibt"; alle äußeren Forderungen vergessend, nahmen Sie hin, was Ihnen geboten wurde und hingerissen davon ließen Sie sich willig von der Hand des Meisters führen. Ihr Seitenmann dagegen nahm Platz mit einem fertigen Programm, von dem er wußte, daß ihm nur ein Minimum davon erfüllt werden würde; er sagte unablässig: „Nun muß er da doch zum Teufel die Leute zusammen singen lassen! diese Nibelungen müssen doch jedenfalls einen Chor à la Hans Heiling singen. Und nun! welche Karten hat nicht dieser Dummkopf in der Hand — und so will er sie nicht benützen, nur um original zu sein!" Kurz gesagt, er hat nur den eigenen Ärger um die Ohren schwirren hören, Wagners Musik — vom Text nicht zu reden — hat er nicht gehört.

Endlich — und das ist vielleicht das Ärgste am Ganzen — hat Wagner Philosophie und Metaphysik in die Oper eingeführt, wo sie — etwas philantropisches Moralisieren in der Zauberflöte abgerechnet — bisher vollkommen unbekannt waren. Welcher Wahnwitz! rufen alle Gegner Wagners aus, und sind Skandinavier darunter, so fügen sie noch hinzu: welch' echt deutsche Verrücktheit! Inzwischen wird man schwerlich leugnen können, daß sich diese Philosophie hier nur in der bildlichen symbolischen Form findet, in welcher sie in fast allen Mythologien auftritt, und Männer des 19. Jahrhunderts können sich doch nicht gut so dumm stellen, als ob sie ohne lange Erklärungen und Deduktionen nicht imstande wären die naiven — obschon gerade in

ihrer Naivität tiefsinnigen — Gegensätze der Lebensmächte und den Ausblick auf die Entwicklung durch Kampf und Schuld, nachdem der selige Naturzustand gewaltsam gestört worden ist, zu verstehen, Mythen, die unseren halbbarbarischen Vorvätern eine natürliche und selbstverständliche Sprache waren. Das ist eine schlechte Weise, das Genie dadurch zu bekämpfen, daß man sich dümmer stellt als man ist, um es als unverständlich ausschreien zu können. Es gibt schwerlich einen nur normal begabten Menschen, der nicht ganz unmittelbar diese Mythensymbolik verstände, und deshalb kann keine Rede davon sein, daß das Kunstwerk unzugänglicher wird, weil es tiefe Gedanken und Weisheit enthält. Nicht einmal die Betrachtung, dies sei unvereinbar mit dem „unreflektierenden" Wesen der Musik, ist durchschlagend; im Gegenteil charakterisiert die Musik rascher und prägnanter, als es Worte vermöchten, den Frieden des Urzustandes, den Unschuldsstand der Naturgeister, die lichtfeindliche und alles Edlen entblößte Machtgier des Nibelungen, Wotans rechtsordnenden Herschergeist u. s. w. und gibt dem minder begriffsmäßig veranlagten Zuhörer ein Stimmungsbild, wo er durch bloße Worte vielleicht schwieriger den entsprechenden Begriff aufgefaßt hätte.

Betrachten wir also den mythologischen Stoff, aus dem Wagner seine eigene mythische Legenda aurea geschaffen hat.

In der jüngeren Edda wird erzählt, daß die Götter gerne eine Burg haben wollten und auf Loki's Rat mit einem Riesen den Vertrag schlossen, daß er, nur sein Roß als Mitarbeiter benützend, die Burg in einer bestimmten Frist erbauen solle, worauf er Freia samt Sonne und Mond als Baulohn empfangen sollte. Sie glaubten nämlich ganz zuversichtlich, daß er es nicht werde ausführen können. Aber als er bis zum Burghag gekommen war, und noch drei Tage übrig waren, mußte Loki Rat ersinnen. Er verwandelte

sich in eine Stute und begegnete dem Riesen mit seinem steinbelasteten Hengst; dieser warf die Bürde ab und lief mit Loki in den Wald und so war es dem Riesen unmöglich zur rechten Zeit fertig zu werden.

Dieser Mythos vom Bau der Götterburg — hier zugleich von der Abstammung des Rosses Sleipnir — kommt sonst nicht vor, wird jedoch als (wenn auch in etwas anderer Gestalt) bekannt von einigen Versen der Völuspa vorausgesetzt, welche für die Gestaltung dieser Szenen im „Rheingold" ebenfalls von Bedeutung gewesen sind. Nachdem die Wala vom Kriege zwischen den Asen und Vanen (d. i. zwischen skandinavischen und dänisch-deutschen Göttern) berichtet hat, welcher dazu führte, daß die streitenden Parteien sich zu einem neuen Götterstaat zusammenschlossen, und nachdem sie erzählt hat, daß die siegreichen Vanen in diesem Kriege die Mauer der Asenburg gebrochen hatten, führt sie uns unmittelbar in eine Beratung aller Götter; der Inhalt derselben war, wie sie kurz angibt: „wer die Luft — mit Leid erfüllt — und Ods Gattin (= Freia) — den Riesen gegeben." Hätte uns nicht die jüngere Edda ihre Erzählung vom Burgbau überliefert, so würde diese Stelle in undurchdringliche Dunkelheit gehüllt sein; nun ist der Zusammenhang ziemlich klar, aber man ersieht zugleich, daß die Völuspa einer Überlieferung folgt, derzufolge die Burg wirklich von einem (oder mehreren?) Riesen fertig gebaut, und dafür Freia denselben ausgeliefert wurde; und dieser Tradition folgt Wagner, wie man sieht. Die mystischen Worte „wer die Luft mit Leid erfüllt" erhalten eine anschauliche Illustration im Musikdrama, wo die Götter nach der Wegführung der Lichtgöttin in Dunst und schweren Nebel gehüllt hinsiechen. In der Völuspa heißt es weiter „Nur Thor hieb zu, von Harm bezwungen . . . . . da wurde Bund und Eid gebrochen." Bei Wagner kommt Thor's

Zorn nur zur Drohung, da der weise Odin ihn zurückhält und es findet deshalb kein wirklicher Vertrags- und Eidbruch statt; aber doch wird dieser Konflikt nicht minder als jener in der Völuspa der Ausgangspunkt des tragischen Geschickes, in das die Götter verwickelt werden, da sie hier, um den Vertrag zu lösen, das Rheingold rauben müssen, und sich den Fluch, der auf ihm liegt, zuziehen; und hierzu hat Wagner eine Mythe benützt, die in der Edda ohne Verbindung mit der vorhergehenden ist, der sie doch an Alter kaum nachsteht, da die eine der darin vorkommenden Personen, Haenir, ziemlich frühzeitig aus dem religiösen Bewußtsein der Nordländer verschwindet.

In beiden Edden und der (prosaischen) Völsungasaga wird erzählt, daß Odin, Loki und Haenir auf einer Wanderung zu einem Wasserfall kommen, an dessen Ufer eine Otter mit geschlossenen Augen saß und einen Fisch verzehrte. Sie töten die Otter und kommen abends mit dem erbeuteten Fell derselben zu Reidmar, dem Vater Fafner's, Regin's und Oter's. Da sich nun herausstellt, daß sie seinen Sohn Oter getötet haben, der in Ottergestalt Fische fing, müssen sie ihr Haupt dadurch lösen, daß sie das Otterfell mit Gold überdecken. Um diesen Schatz zu erwerben, wissen sie keinen andern Rat als Loki auszuschicken, daß er den Zwerg Andvari fange, der einen großen Schatz besitzt. Dieser Zwerg lebt im Wasserfall als Hecht, und Loki fängt ihn im Netz. Andvari muß sich nun mit seinem Schatze frei kaufen; auch seines kostbaren Ringes wird er zuletzt beraubt. Da knüpft er seinen Fluch an ihn: er soll dem Besitzer den Tod bringen. Die Götter bedecken nun den Balg mit dem Golde, aber da alles aufgegangen ist, erblickt Reidmar noch eine vorstehende Granne, die bedeckt werden soll. Zu diesem Zweck muß Odin den Ring hergeben. Fafner ermordet seinen Vater, verwandelt

sich in einen Lindwurm und bewacht auf der Gnitaheide den großen Schatz. Aber der Bruder Regin, ein großer Schmiedekünstler, trat in die Dienste König Hjalpreks in Dänemark, wo er Sigurds Erzieher wurde.

Man sieht, daß Wagner mit einem genialen Blick dafür, was die Mythen geben konnten und was seine Dichtung verlangte, zwei ganz verschiedene Mythen verschmolzen hat, die beide in ihrem barock-phantastischen Rohstoff bedeutenden poetischen Wert haben, aber beide gleich unanwendbar für eine dichterische Handlung waren, und daß er durch diese Vereinigung, der er noch einen selbstständig erfundenen mythischen Untergrund (das Rheingold) giebt, ein bewegungsvolles mythisches Drama geschaffen hat, in welchem die wirkenden Mächte der Urwelt zusammenstoßen und in ihrem Kampfe den Grund für die folgende Entwicklung legen, indem man am Schlusse des Dramas zu dem Punkte gelangt, an dem sich die Heldensage — das Gebiet der Trilogie — von der Mythenwelt absondert. Außer aus dieser nordischen Hauptquelle hat Wagner auch noch — wennschon nur sparsam — aus der deutschen, epischen Bearbeitung der Nibelungensage, dem berühmten Nibelungenlied, geschöpft. Zum Rheingold hat ihm dasselbe doch nur Alberich, „den wilden Zwerg" mit der großen goldenen Geißel und dem Tarnhelm, geliefert. Doch ist er im Epos nicht Besitzer des Hortes, sondern nur sein Wächter, erst für die Könige Nibelung und Schilbung, und später für Siegfried. Die zwei jungen Könige übertragen Siegfried die Teilung des Schatzes zwischen ihnen; aber es ist unmöglich Einigkeit zu erzielen und die Nibelungen greifen zuletzt Siegfried an, der nun beide Könige und viele ihrer Kämpfer tötet und sich nach einem letzten Kampf mit Alberich des Schatzes bemächtigt. Daß Siegfried nach der alten Sage durch die Tötung des Drachen Fafner des

Schatzes Herr wird, ist im Epos vergessen, so daß der Drachenkampf, der nun einmal von dem Helden unzertrennlich war, hier ganz isoliert und bedeutungslos steht. Hagen erzählt im Nibelungenlied, nachdem er jenes Abenteuer mit den Nibelungen berichtet hat:

Noch ein Abenteuer ist mir von ihm bekannt:
Einen Linddrachen schlug des Helden Hand;
als er im Blut sich badete, ward hörnern seine Haut.
So versehrt ihn keine Waffe; das hat man oft an ihm geschaut.

Im Nibelungenlied werden die Nibelungen nicht näher als Zwerge bezeichnet, obschon sie wahrscheinlich als solche gemeint sind; in seinen späteren Partien heißen, wie auch in der Edda, die Burgunder-Könige Nibelungen. Hier lag also kein Anlaß vor, die Nibelungen als schmiedende Gnomen aufzufassen. Die Bezeichnung Alberichs als Zwerg ist das Leitende für Wagner gewesen, wozu noch kommt, daß in dem „Siegfriedslied" des fünfzehnten Jahrhunderts und dem daraus abgeleiteten „Volksbuch vom hürnen Seyfried" in der Thát die Besitzer des Nibelungenhortes, wie er dort ausdrücklich genannt wird, Zwerge sind. Auch der Wortlaut selbst: Nibelheim = Nebelheim (das Niflheim der Edda = Hades) lenkte den Gedanken auf etwas finsteres und unterirdisches.

Der Tarnhelm spielt im Epos (wo er durch eine Tarnkappe (= Mantel) vertreten ist) eine hervorragende Rolle. Siegfried entreißt ihn Alberich; seine Zauberkraft beschränkt sich hier auf die Fähigkeit den Träger unsichtbar zu machen, und unsichtbar bezwingt Siegfried Brünnhilde für Gunther. Wagner hat ihm die Fähigkeit des Gestaltentausches verliehen, wodurch er in den Stand gesetzt wurde, die Sage vom Fange des mächtigen Zwerges in ohnmächtiger Tiergestalt (wie auch später nach der Edda Loki so

gefangen wird) zu benützen, ferner die Verwandlung Fafners in einen Lindwurm zu begründen, und endlich, was das wesentliche ist: Siegfrieds Auftreten bei Brünnhilde in der Gestalt Gunthers, der selbst nicht durch das Feuer kann, zu erklären, von dem es in der Völsungasaga nur heißt: da tauschten Gunnar und Sigurd die Gestalt, was sie Grimhilde lehrte.

Endlich sind die Rheintöchter eine Schöpfung, zu der die allgemeine mythische Vorstellung von Wassernixen hinreichend Stoff bot. Doch hat Wagner hierzu offenbar ein bestimmtes Motiv aus dem Sagenkreise selbst genommen, das hervorzuheben nicht uninteressant ist. Damit der Zusammenhang nicht gezwungen erscheinen soll, möge man sich erinnern, daß die Götterdämmerung („Siegfrieds Tod") der zuerst verfaßte Teil der Tetralogie ist. Hier warnen die Rheintöchter Siegfried auf der Jagd vor dem Verrat seiner Verwandten. Nun kommt im Nibelungenlied (XXV. Abenteuer) eine Episode vor, in der Hagen auf der Reise der Burgunder zu König Etzel, als er eine Überfahrt an der Donau sucht, vor dieser verderblichen Fahrt von drei Wasserfrauen gewarnt wird, die ganz wie an jener Stelle des Musikdramas geschildert werden:

Sie schwammen wie die Vögel schwebend auf der Flut.

Es kommt mir fast unzweifelhaft vor, daß diese Donautöchter die Vorbilder der Rheintöchter sind.

Das Rheingold ist in noch höherem Grade Wagners Eigentum, eine Mythe, die seine urkräftige, zugleich naive und tiefsinnige Phantasie geschaffen hat, und von der sich in der nordischen Mythologie, soviel ich weiß, nur sehr dunkle Spuren finden.* Die Sage sowohl in ihrer deutschen

---

* Die in der nordischen Skaldenpoesie gebräuchlichen Umschreibungen für Gold: „Flamme der Flut" „Strahl der Tiefe" „Wogenglanz" u. s. w. deuten wohl auf den in den Rhein ver-

wie nordischen Gestalt setzt nur am Schlusse der Begebenheiten den berühmten Fafner- oder Nibelungenschatz in Verbindung mit dem Rhein: im Epos versenkt Hagen, in der Saga Gunther und Hagen, den Schatz auf den Grund des Rheines, nur sie kennen den Platz und nehmen das Geheimnis mit sich in den Tod hinüber. „Nun soll der Rhein des Goldes raten, ehe die Hunnen ihn tragen an ihren Händen" sagt Gunnar in der Edda zu König Atli. Das geheime Leben des Schatzes im Rhein — vermutlich im Binger Loch — ist in das Bewußtsein des deutschen Volkes übergegangen; von hier ist Wagner ausgegangen und zu einer Praeexistenz des Goldes im Rheine gelangt, einer notwendigen mythologischen Voraussetzung, wenn diese Vorstellung für sein großes Werk ausgenützt werden sollte. Auf diese Weise wird die Versenkung des Goldes in den Rhein aus einem bedeutungslosen praktischen — oder unpraktischen — Verbergen eine Zurückgabe des geraubten

senkten Schatz und sind also wie die Umschreibungen „Lager des Wurmes" „Otterbuße" „Granis Last" erst aus der Geschichte des Schatzes entnommen. Aber bereits als Loki Andvari fängt, verlangt er von ihm seinen Schatz mit den Worten: „gib mir die Flamme der Flut", wo wir kaum zu der Annahme gezwungen sind, der Dichter habe die erst aus späteren Begebenheiten abgeleitete Benennung stillos bereits hier angewendet. Andvaris Schatz liegt also in der Flut. Wenn er als Zwerg einen Schatz besitzt, so deutet das freilich auf die alte Vorstellung, daß das Gold in den Bergen liege, aber „eine böse Norne hat ihm bestimmt, die Flut als Fisch zu bewohnen", er ist also auch ein Wasserwesen und sein Schatz muß sich folglich ebenda befinden. Wahrscheinlich liegt hier eine Mischung zweier Naturmythen vor: das Gold im Berge, von Zwergen bewacht — und das Gold in der Flut, von Wasserwesen bewacht (welch letztere wohl die ältere ist, da man sicher erst das Gold aus dem Flußsand wusch, ehe man seinen Adern im Stein nachging, während die erstere jedoch später die herrschende wurde), die der Sagaschreiber verband, was natürlich zu keiner klaren Vorstellung führen konnte.

Schatzes, wodurch der Zwist wiederum versöhnend beendet wird, den seine dämonische Macht in die Welt gebracht hat.

Daß das Gold, sobald es in die Welt kommt, die unfriedenstiftende Macht, den unverstopfbaren Quell des Krieges und Blutvergießens bildet, ist ein an sich so einleuchtender Gedanke und hat, was das folgende betrifft, eine so starke Sagenstütze am „Rheinhort,“ daß es für die ihm innewohnende dämonische Kraft keiner weiteren mythologischen Gewähr bedarf. Aber es ist doch wohl der Anführung wert, daß Wagner auch hier eine solche hatte in der Erzählung der Völuspa von Gullveig (= Goldkraft), welches der göttliche Name für eine Göttin aus dem Stamme der Wanen, der Götter des Reichtums, Handels und der Zauberei, war; unter den Menschen hieß sie jedoch Heid, was geradezu eine Benennung für „Hexe“ ist, und sie war als eine zauberkundige, weissagende Wala bekannt, die ausschweifende Zauberei betrieb und immer bei schlechten Weibern beliebt war. Gegen ihr Unwesen schritten die Asen ein, indem sie sie mit Spießen durchstachen und dreimal in Odins Halle verbrannten, was gewiß auf den allgemeinen Prozeß bei der Läuterung des Goldes deutet. Diese Gewaltthat gab Anlaß zu dem „ersten Kriege in der Welt,“ der kein anderer als der oben erwähnte zwischen Asen und Vanen war, in welchem die Götterburg niedergebrochen wurde, so daß sie wieder von Riesen aufgebaut werden mußte; man sieht auch hier diese Momente mit einander verknüpft. Ja man könnte versucht sein, weiter zu gehen und mit Müllenhoff in Gullveig eine Hypostase (in schlechtem Sinn) Freia's selbst zu erblicken, von der er es in der Ynglingasaga heißt, daß durch sie die Zauberei zu den Asen kam. Es leuchtet ein, mit welch' tiefer mythologischen Berechtigung Wagner den Nibelungenhort (Gullveig) ein Aequivalent für Freia sein läßt und seine Kontraktion, den Ring, in gegensätzliche

Parallele zur Liebe stellt, wie es in der „Entsagung" so ergreifend ausgedrückt wird.

So hat Wagner hier eine Mythe geschaffen, welche die vollste innere Berechtigung hat und den möglichst besten Ausgangspunkt für das Mythen- und Sagengewebe des ganzen Musikepos bildet. Das Gold in seinem friedlichen Ruhezustand in der stillen Tiefe, ein Tand für spielende Kinder, — sein Unfriede säendes irdisches Leben als Schatz, — seine Verarbeitung zu dem Ring, der durch die Liebes-Entsagung erkauft, die Weltherrschaft verleiht und gewaltsamen Tod bringt, — das sind große und klare Bilder, welche die Phantasie mächtig ergreifen und sich vorzüglich zum musikalischen Festhalten in einer Reihe prägnanter Motive eignen: Die Goldfanfare, das Rheingoldterzett, das Ringmotiv, an das sich die Entsagungsmelodie und die Phrase „Weibes Wonne und Wert" knüpft, das Motiv des aufsteigenden Hortes, und das Fluchmotiv; und nicht minder gilt dies von dem Element, in dem das Gold ruht; aus der wogenden Bewegung geht der phantastische Natursang der Rheintöchter hervor (der Walalaweia-ruf, ein musikalisches Bild des mystischen Wasseridylls, das seine Parallele in Siegfrieds Waldeinsamkeit mit der Vogelstimme und seinen Gegensatz in der Sturmfahrt und dem gellenden Kampfschrei der Walküren hat) und aus seinen Grundtönen erhebt sich das Urmotiv, das Motiv der Wala und der Nornen und seine Dekadence, das Götterdämmerungsmotiv zur Bedeutung der Auflösung des Alls und Rückkehr zur Ruhe im Urstoff;* eine Art Nirwâna-Vorstellung, die gewiß eher

* Diese Motivfamilie setzt ihre Stammtafel in der Trilogie fort, in der Walküre mit der Götternot, in Siegfried mit der Göttermacht, in der Götterdämmerung mit dem Motiv der Weltbrandrüstung.

modern als altnordisch ist, läßt sich nicht verkennen, wie ich am passenden Orte ausführlicher darlegen werde.

Der erste Raub des Goldes führt uns zu dem unterirdischen unedlen Nibelungengeschlecht, den Schwarzalben. Der zweite Raub bringt ihren Gegensatz, die Götter, oder, wie sie öfter ausdrücklich genannt werden, die Lichtalben auf die Szene, samt den plumpen Riesen, welche für das Gold die Göttin der Liebe und des Lichtes preisgeben, wie Alberich gethan, auch wie Wotan gethan, als er gelobte, ihnen Freia als Lohn für den Bau der Burg zu geben; denn die Burg bedeutet für ihn die Macht. Hier tritt nun eine Reihe von Motiven hervor, von denen eines in Verbindung mit den früheren steht, indem nämlich das Walhallmotiv, wie bereits bemerkt, aus dem Ringmotiv gebildet ist.

Dieses Vorspiel enthält also fast alle universellen Motive der Musikdichtung, von denen einige wie das Nibelungenmotiv und die sog. Liebesfesselung erst am dritten Abend wieder gehört werden, einige, wie der Tarnhelmzauber und der Rheintöchter Sang gar bis zu dem vierten Abend (Götterdämmerung) auf sich warten lassen, während mehrere, wie das Ring- und Entsagungsmotiv, das Walhall-, Speer-, Fluchmotiv, das Motiv Loges und der Nornen sich durch das ganze Werk ziehen. Die drei folgenden Abende, die „Tage" der Trilogie, bringen an eigentlichen Leitmotiven zusammen kaum mehr als das Rheingold allein.*

* Hans v. Wolzogen zählt in seinem vortrefflichen thematischen Leitfaden 90 Motive im ganzen Werke, wovon 35 im Rheingold, was ein anderes Verhältnis ergibt. Die Sache ist indes, daß viele dieser Motive streng genommen nicht Leitmotive im Sinne Wagners sind, indem sie aus der Situation, welche sie charakterisieren, entspringen, ohne später als leitender musikalischer Einschlag in dem großen Gewebe verwendet zu werden, während dies nur von sehr wenigen Motiven des Rheingold gilt. Scheidet man diese Motive aus der Trilogie aus, so ist der Rest kaum größer als vierzig.

Es dürfte daher hier, ehe wir zur eigentlichen Trilogie übergehen, am Platze sein, die eigentümliche thematische Technik zu betrachten, die Wagner immer bewußter benützt und ausgebildet hat, welche jedoch hier — von der Natur des Stoffes begünstigt — mit einer Konsequenz und Bedeutsamkeit hervortritt, welche die früheren Werke kaum ahnen lassen. Dazu ist umsomehr Veranlassung vorhanden, als gewiß mehr als ein Leser sich im Stillen gedacht hat: „Ja, alles dies ist ja recht schön, aber diese Motive, das Ringmotiv und Fluchmotiv und die Schwertfanfare, und wie sie alle heißen, das ist doch jedenfalls ein erkünsteltes Zeug, und etwas verrückt muß das Ganze doch sein, schon aus diesem Grunde."

Es wird sich für eine ruhige Betrachtung bald zeigen, daß hier nicht von einer manirierten Verücktheit die Rede ist, sondern von einer natürlichen und klaren Logik, nicht von einem künstlichen Phänomen, welches das Gedächtnis belastet und das Verständnis erschwert, sondern von einer vereinfachenden Ordnung der Massen, welche eine raschere und vollkommenere Aneignung als jeder andere Opernstil ermöglicht, von einer Technik endlich, die aus dem Stoffe selbst hervorgeht, an Stelle einer von außen aufgezwungenen Technik.

# Das Leitmotiv.

## Seine Natur und Technik.

Das Leitmotiv ist eine zu charakteristische Schöpfung Wagners, als daß es nicht mit dem tiefsten Ärger der Antiwagnerianer beehrt werden sollte. Bald rufen sie weh über diesen unverschämten neuen Faktor, welcher die alte Operntechnik sprengt und den Leuten die verrückte Idee beibringt, es müsse in der Musik immer ein Gedanke und ein Sinn liegen; ein anderes mal heben sie hervor, daß das gar nicht eine Erfindung Wagners sei, nicht einmal dieses klägliche Verdienst hat er! Dann werden sie wieder darüber irritiert immer wieder dasselbe hören zu müssen — armer Teufel, er kann nicht einmal auf etwas Neues kommen! — und darnach sind sie darüber indigniert, daß man um dieses pretentiöse Musikdrama zu verstehen mit einem Haupt voll von einer ganzen Motiv-Tabulatur kommen oder sogar im „Leitfaden" nachblättern soll: „was war nun das? — was zum Teufel spielen sie nun?"

Ich will den Leser zunächst von diesem letzteren Mißverständnis befreien: man soll nicht die nackten Leitmotive im Vorhinein auswendig lernen und man soll noch weniger das erste mal mit dem thematischen Leitfaden Hans v. Wolzogens in der Tasche kommen. Man gehe hin mit seiner natürlichen Auffassungsgabe und womöglich mit dem Wunsche zu verstehen, ohne Furcht davor, etwas unver-

ständlichem entgegen zugehen. Besitzt man blos einen einfachen, gesunden, musikalischen Sinn, so wird sich dieser als vollkommen hinreichend erweisen. Aus der Musikmasse sondern sich bald einzelne plastische Motive aus, an welche die sichtbare Handlung ganz bestimmte Vorstellungen knüpft, und von denen sich jedes bei seiner eigenen dramatischen Konstellation wieder findet, seine eigene Stimmung weckend. Beim erstenmale erfaßt und behält man vielleicht verhältnismäßig wenige, aber dafür die bedeutendsten;* dann machen sich andere geltend, man vermehrt seinen Vorrat, und zuletzt wird es Einem eine liebe Aufgabe, ja eine Art Liebhaberei, seinen Vorrat vollständig zu haben und der Zusammensetzung und inneren Verwandtschaft der Motive nachzuspüren. Dann — und erst dann — ist die Zeit für den Leitfaden gekommen.

Aber — wird man sagen — das ist doch eine leere Künstelei und in seiner Klarheitsforderung eine Illusion; denn wie kann eine Reihe von Tönen, wenn man auch das beste aus Rhythmus und melodischen Abständen herausbringt — wie kann ein musikalischer Satz diesen oder jenen bestimmten

* So weiß ich bestimmt, daß ich nach der ersten Aufführung der Walküre folgende Motive vollkommen aufgefaßt habe: das Sieglindenmotiv, das Liebesmotiv der Wälsungen, das Schwertmotiv, den Walkürenruf, die Todesbotschaft, den Walkürenritt, das Motiv Siegfrieds des Wälsungen, den Feuerzauber und die Schlummermelodie, zusammen neun Motive, wozu noch einige aus dem Rheingold kommen. Unter vollkommener Auffassung verstehe ich nicht, daß ich sie korrekt singen, wohl aber in ihrem ursprünglichen Zusammenhang und ihrer Bedeutung, wieder erkennen konnte, wo sie später in der Trilogie vorkamen. Ich darf vielleicht, um nicht mißverstanden zu werden, hinzufügen, daß ich wohl sehr viel Musik gehört habe und diese Kunst mit einer leidenschaftlichen Liebe umfasse, daß jedoch mein natürliches Gehör keineswegs über dem Mittelniveau steht (die für Töneunterschiede ganz Unempfindlichen natürlich abgerechnet).

Begriff: den Ring, Walhall, die Nornen u. s. w. bedeuten? Das ist doch eine ganz äußerliche Übereinkunft zwischen dem Komponisten und Publikum, dem kein reales Verhältnis entspricht.

Nur von einer Seite kann indes dieser Einwand festgehalten werden: von dem Standpunkt, welcher leugnet, daß ein Verhältnis zwischen der Musik und dem Seelenleben besteht, und welcher die Tonkunst — den Ausdruck „Kunst" übrigens ganz leer gefaßt — als ein rein formelles Spiel betrachtet, als einen „Ohrenschmaus" im vollsten Sinne des Wortes, als Ornamentik, die nichts ornamentiert, als Arabesken, in den leeren Raum gezeichnet. Mit dieser stumpfsinnigen Pseudo-Aesthetik Hanslicks — die auch rein wissenschaftlich betrachtet ganz veraltet ist — haben wir hier nichts zu schaffen; für einen großen, ernsten Künstler ist es die höchste Ehre sich von einem solchen Gesichtspunkte aus als Monstrum auszunehmen. Diesen Leuten muß man das Vergnügen, Antiwagnerianer zu sein, gönnen.

Wenn man, wie die entschieden überwiegende Mehrzahl, davon ausgeht, daß die Musik nicht bloß in einem innerlichen Zusammenhang mit dem Gefühlsleben steht, sondern geradezu der direkteste, unmittelbarste künstlerische Ausdruck für Gefühle und Stimmungen ist, so kann immerhin jene Einwendung zu Macht und Recht bestehen bleiben gegenüber so mancher modernen Programmmusik, welche mit einer gewissen Selbstzufriedenheit sagt: „Könnt ihr hören, nun erzähle ich das, nun male ich diese Situation" worauf man oft zur Antwort berechtigt ist: „Nein, das kann ich durchaus nicht hören, das scheint mir ebenso etwas ganz anderes sein zu können". Es ist deshalb wert zu merken, daß Wagner ausdrücklich von den Programmmusikern Abstand nimmt, die sich auf ihn berufen zu können glauben, wenn sie auf das symphonische Gebiet übertragen wollen,

was vom dramatischen gilt. Auf diesem letzteren Gebiete fehlt dem Einwand die Grundlage, da die musikalische Phrase hier in Verbindung mit der dichterischen auftritt, was die Vorstellung klar hervortreten läßt, und zwar nicht auf äußerliche, ciceronenhafte Weise, wie das Programm einzig imstande ist, sondern mit ebenbürtiger künstlerischer Schöpferkraft; diese Verbindung gleicht den Aeon-Ehen des Gnosticismus, und ihr edler Sproß ist eine klar hervortretende konkrete Stimmung, welche von nun an auch durch einen der Teile allein, vornehmlich doch den musikalischen, erweckt werden kann, weil eine Vorstellung unendlich leichter reproduziert wird als die schwächere Woge des Gefühls. So hat also das Motiv seinen ganz bestimmten Gedankeninhalt, seine Bedeutung erhalten, nicht kraft einer leeren und willkürlichen Übereinkunft, sondern kraft des tiefsten Naturgesetzes im menschlichen Seelenleben, des Gesetzes von der Assoziation der Ideen und Gefühle. Versuche doch jemand, der das Motiv Siegfrieds des Wälsungen zum ersten male wie ein neues Wunder sich erheben hörte, die Verheißung der Walküre an Sieglinde tragend: „den hehrsten Helden der Welt hegst du, o Weib, im schirmenden Schoß!“ — versuche er doch, wenn es später ertönt, sich den kleinen schmutzigen Mime dabei vorzustellen, und er wird sehen, daß er ebenso gut „an den schneebedeckten Kaukasus denken könnte, während er eine glühende Kohle in der Hand hält.“ — Eine Hauptbedingung ist natürlich, daß das Leitmotiv bei seinem ersten Auftreten, wo es sich dem Bewußtsein einprägen soll, eine solche Unterstützung durch Wort und Handlung erhält, daß der Inhalt möglichst unmittelbar einleuchtend wird; über diesen Punkt kann man jedoch ganz beruhigt sein, wenn man es mit Wagner zu thun hat; er versteht die Forderungen seiner eigenen Technik und meistert sie.

Eine höchst bedeutungsvolle Folge dieser psychologischen Grundlage für die Motivtechnik, die bisher vielleicht nicht genügend hervorgehoben worden ist, ist die, daß das Motiv, wenn es in seiner dramatischen Beziehung aufgefaßt worden und in das Bewußtsein des Zuhörers übergegangen ist, bei seinem späteren Auftreten, nach seiner Natur mehr oder weniger klar, auch dann wirken wird, wenn es nicht wiedererkannt wird. Nämlich selbst wenn die Idee (z. B. Walhall) nicht Zeit hat zu entstehen, so wird doch die entsprechende Stimmung (in unserem Beispiel feierliche Ehrfurcht vor der göttlichen Größe) erweckt werden — wohl gemerkt, nicht blos die abstrakte, der musikalischen Phrase innewohnende, sondern die konkrete Motivstimmung derselben. Aus demselben Grund wird die — öfter berührte — Verwandtschaft gewisser Motive, und namentlich die Entwicklung eines Hauptmotives aus einer kürzeren thematischen Figur, nie ohne Wirkung auf die Stimmung des Zuhörers bleiben, selbst wenn sie ihm nicht ausdrücklich zu Bewußtsein kommt; weshalb man auch sehr fehl greift, wenn man meint, dieser Zusammenhang sei ein leerer Formalismus, sei „ausgeklügelt", während er in Wirklichkeit auf organischer Entwicklung der musikalischen Ideen Wagners und in gleichem Maße auf einem künstlerischen Willen beruht, welcher sich im höchsten Grade klar über seine wirkenden Mittel ist. Selbst der, welcher nicht gleich in dem stolzen Heldenmotiv Siegfrieds (XLII) den naiv frischen Hornruf des Jünglings (XXIX) erkennt, wird unwillkürlich von dem Waldduft des Idylls umweht; und man weiß doch, daß die Luft, die unsere Brust füllt, auf Stimmung und Allgemeinbefinden ihre Wirkung ausübt, auch wenn starke Eindrücke und lebendige Beschäftigung verursachen, daß wir sie nicht analysieren.

Ja, die Motivverwandtschaft bewirkt sogar, daß die

Verwechslung zweier Motive einen wesentlich richtigen Eindruck mit sich bringen kann. Ich erlaube mir dafür ein instar omnium aus meiner eigenen Erfahrung anzuführen, da diese Behauptung gewagt erscheint. Das Motiv Siegfrieds des Wälsungen (XXV) (etwas anderes als jenes Heroenmotiv), vielleicht das populärste im ganzen Musikdrama, ist mit einem Anklang an die Schwertfanfare (XVI) aus dem Motive des Fluches (XIV) entwickelt, den Alberich an den Ring knüpft. Denn Siegfried ist der tragische Held, an dem sich dieser Fluch erfüllt, so bald er Besitzer des Ringes geworden. Am dominierendsten tritt dieses düstere, drohende Fluchmotiv in dem Augenblicke hervor, als Fafner seinen Bruder Fasolt tötet (s. oben S. 22). Als ich mir über dieses Motiv als ein für sich bestehendes noch nicht klar geworden war, meinte ich hier eine verkürzte und verdunkelte Andeutung des so wohlbekannten Siegfriedmotivs zu hören, mit anderen Worten: indem Fafner durch den Brudermord zum erstenmale den Fluch erfüllte, riefen diese Töne in meiner Phantasie das Bild des Fafnertöters hervor, der den Fluch zum zweitenmale erfüllen und sich ihn selbst zuziehen soll; und dies war, wie man sieht, gewiß eine formell mangelhafte Auffassung dessen, was musikalisch bezweckt war, aber zugleich ein dem Inhalt nach wesentlich korrekter Eindruck davon.

Man hört bisweilen sagen, das sei eine billige musikalische Charakterisierungsmethode, jeder Person ein Motiv zu geben, das vom Orchester wie ein Plakat ausgegeben werde, so oft sie die Szene betritt. Das wäre richtig, wenn eine so naive Charakterisierung wirklich stattfände; aber das ist so wenig der Fall, daß es nur ganz ausnahmsweise vorkommt, daß das Hervortreten eines persönlichen Motives mit dem Auftreten der Person zusammenfällt und dieselbe heroldsmäßig ankündigt (z. B. das Hundings in der Wal-

füre), und dann ist es durch die Bedeutung der Situation dramatisch vollkommen begründet. Auch daß jede Person ihr Motiv hat, ist eine ganz falsche Auffassung; die Hauptpersonen haben eine Reihe von Motiven, sind also von verschiedenen Gesichtspunkten nach ihren Verhältnissen und den darin hervortretenden Eigenschaften charakterisiert: so haben z. B. Wotan, Siegfried, Brünnhilde, jeder ungefähr ein Dutzend Motive, Siegmund und Sieglinde mindestens fünf, Fafner, um eine untergeordnetere Person zu wählen, drei.* Diese Bemerkung wird genügen eine so kindische Vorstellung von der Anwendung der Leitmotive abzuweisen. Es leuchtet von selbst ein, in welchem Grade die Leitmotive es erleichtern, dem Text zu folgen, was der Ernst des Musikdramas in ganz anderem Grade als die gewöhnlichen Opern verlangt. Wenn man bedenkt, daß der dichterische Gehalt und die sprachliche Kraft des Textes die Bekanntschaft mit ihm nicht zu einer langweiligen Voraussetzung macht, über die man so schnell als möglich hinwegzukommen trachtet, sondern er sich in großen Partien für immer unserem Gedächtnis einprägt, und dazu eine Deutlichkeit im Vortrag und der Betonung rechnet, von der sich ein skandinavisches Publikum keine Vorstellung machen kann, wird man verstehen, daß, auf diese Grundlage bauend, die Leitmotive die Kontinuität des dramatischen Verständnisses zu sichern vermögen; — denn das bloße Orchester ist oft imstande, uns zu sagen, was auf der Szene besprochen wird, so daß, in Verbindung mit diesem festen Wegweiser ein paar einzelne Worte dem, der momentan den Faden verloren haben sollte, den Zusammenhang wieder geben.

Wie fein und geistvoll das bedeutsame Spiel der

* Nämlich 1) das ihm und seinem Bruder gemeinsame Riesenmotiv, 2) das daraus in verkürzter Form mit Hinzufügung der Mordschläge gebildete individuelle Motiv, 3) das Lindwurmmotiv.

Motive ist, und welch' tiefe Poesie der Meister in ihre Verwendung zu legen weiß, davon wird man im folgenden zahlreiche Beispiele finden. Hier möge eines genügen. Siegmund erzählt von seinem friedlosen Leben im Walde mit seinem Vater zusammen und von dem letzten Kampf, den sie gemeinsam bestanden. Doch wurde er bei der Verfolgung vom Vater versprengt; je länger er suchte, desto mehr verlor er seine Spur. „Eines Wolfes Fell nur traf ich im Forst; leer lag das vor mir; den Vater — fand ich nicht." Als er schmerzvoll nach diesen Worten schweigt, erklingt aus dem Orchester gedämpft wie aus einer anderen Welt der erste Satz des Walhall-Motives, wie ein tröstender Gruß vom Vater, der nun in Walvaters Saal sitzt; und so erhält die einleitende Frage Sieglindens: „Wo weilt dein Vater jetzt?" wie durch eine Ahnung, die durch die Seele beider zieht, ihre Antwort. Von allen Kunsteindrücken, deren ich mich entsinne, giebt es nur wenige, welche an erhabener und doch einfacher Schönheit dieser anspruchslosen Stelle gleichkommen. Die Verbindung des dramatischen Wortes und der dramatischen Musik ist hier in einer Weise ausgenützt, von welcher vor Wagner kein Mensch die geringste Ahnung hatte. An einer so kleinen Stelle kann man bereits die Tiefe des Musikdramas ermessen, auf welches Schiller hoffte und das nicht Mozart — wie Goethe meinte — sondern Wagner zur Wirklichkeit gemacht hat.

Dieses Beispiel führt uns eine neue Eigentümlichkeit vor. — So prägnant sind die meisten Hauptmotive, daß sie nicht in ihrer vollen Gestalt auftreten müssen um auf den Geist zu wirken, sondern eine Andeutung durch ein Bruchstück hinreicht, die Stimmung und Vorstellung in ganzer Fülle hervorzurufen, ja bisweilen kräftiger wirken kann, als das Motiv selbst an dieser Stelle vermocht hätte. Da Siegmund das Schwert zieht, um Sieglinde zu töten, ertönen

zu seinem drohenden: „Dies Schwert" die ersten zwei Töne der Schwertfanfare, gewaltsam abgerissen, und dieser musikalische Schimmer vom Schwert wirkt weit stärker, als wenn das ganze Schwert in Tönen aufleuchtete.

Weit entfernt eine billige Charakterisierungsart zu sein, wie ein oberflächliches Mißverständnis glaubt, ist die Motivtechnik die schwierigste von allen; sie stellt die größten Forderungen gleichzeitig an alle Seiten der Natur des Künstlers, an seine Intelligenz und Denkkraft, an die Tiefe und Reinheit seiner Empfindung, an die Fähigkeit zu individualisieren, und endlich an die größte und zentralste aller, die undefinierbare und unerringbare Naturgabe, das bezaubernde Schöne zu schaffen. Die Sache ist ja die, daß der Komponist in einem solchen Musikdrama mit einer Anzahl von Motiven operiert, die im Verhältnis zu denen, die in der ältern Oper für Gesang und Orchester ausgestreut werden, außerordentlich gering ist. Da ist es nicht genug, sie charakteristisch zu machen — wie notwendig das auch ist; das Charakteristische muß von der Schönheit geadelt werden, muß, schon aus dem Grunde, weil sie sonst nicht so bemerkt oder gehört werden würden wie sie sollen, und die Wirkung ausbliebe. Sie müssen sich dem Zuhörer in die innerste Seele singen. Nirgendwo hat deshalb Wagner eine so berauschende Melodienschönheit entwickelt wie in der Tetralogie, wo diese Technik kulminiert. Hier ist er Melodiker trotz Jedem, sofern man nicht verlangt, daß man tausend oder zweitausend schöne Melodien für Wind und Wetter ausstreuen soll, wenn man glaubt eine reichere Ernte durch die besonnene Saat von hundert zu erreichen, die ebenso schön sind. Während Tristan und Isolde sonst in manchen Beziehungen dem Stile des Nibelungenringes am nächsten kommt, herscht gerade in diesem Punkt ein ganz auffallender Unterschied, und selbst die Meistersinger, die

als Ganzes betrachtet am ersten berechtigt sind mit dem Ring um den Preis zu werben, erreichen nur in ihren besten Partien diese Schönheit, welche überall durch diese Mythen- und Sagenwelt tönt und klingt.

In seiner Eigenart und Schönheit muß das Motiv seiner Natur nach zugleich kurz sein; seine Melodie muß sich in ihrer Wesentlichkeit auf wenige Takte zusammendrängen lassen können und zugleich die Möglichkeit breiter Entwicklung bieten — eine umso breitere, je bedeutender und allgemeiner das Motiv ist; es soll womöglich die Fähigkeit haben, momentan vorbeizublitzen und sich über eine ganze Szene zu spannen.

Wagner hat in Wahrheit Schillers Rat an den Künstler befolgt, die höchste Kraft auf den kleinsten Punkt zu sammeln. Von seinen Leitmotiven als Typen gelten die Worte des Dichters:

> Der Kern allein im schmalen Raum
> verbirgt den Stolz des Waldes, den Baum.

Alles ist hier Kern und Entwicklung aus dem Kerne. Dies und dies allein zu geben, ist gewiß nicht Sache jedes Beliebigen. Insofern kann also diese Technik Gegenstand eines gewichtigen Einwandes sein, aber derselbe gilt nur, wenn sie Norm für alle sein sollte, auch für die, deren Kräfte nicht zu ihrer Durchführung ausreichen, während sie vielleicht, ihrer eigenen Natur folgend, etwas Wertvolles hervorbringen könnten. Das ist ein Odysseusbogen, den nur Heldenkräfte spannen. Aber diesem Werke selbst gegenüber, welches kraft so heldischer Mittel besteht, vielleicht nur kraft dieser entstehen konnte, verwandelt sich ein solcher Einwand in das höchste Lob.

Aber, wird man in unserer am rechten wie unrechten Orte demokratischen Zeit sagen, populär ist diese Musik doch

wohl nicht! Das kommt darauf an; gewiß, so populär wie die Melodien des „Troubadour“ oder „Postillon von Conjumeau“ sind diese Melodien nicht, und ich will auch einräumen, daß die dramatische Musik Mozarts und Webers sich leichter aneignen läßt. Aber man muß hier unterscheiden zwischen dem, was in der Natur der Technik begründet ist, und dem, was auf dem modernen Temperament des Künstlers beruht. Da das Leitmotiv einen bestimmten Inhalt und Charakter haben muß, kann es an Leichtheit, die ins Ohr fällt, nur selten mit solchen Melodien konkurrieren, die es nur auf diese Art von Schönheit abgesehen haben. Wenn aber nicht von einer flüchtigen Berauschung des Gehöres, sondern einem aneignenden Genusse des musikalisch Schönen die Rede ist, so wird das reichlich dadurch aufgewogen, daß sich das Motiv an vielen verschiedenen Stellen des Werkes wiederholt, entwickelt, variiert, und neue Seiten seines inneren Reichtums aufweist, während in jedem andern Opernstil eine Melodie die andere jagt und es jedenfalls zu den Ausnahmen gehört, wenn eine vereinzelte Melodie wiederkehrt, um mit den bekannten Tönen eine bekannte Stimmung zu wecken. Alles in allem genommen ist es daher höchst zweifelhaft, ob man nach einer ersten Aufführung des Troubadour mehr Melodien behält als nach einer ersten Aufführung der Walküre. Und dies trotz einem anderen Umstande, der gewiß bewirkt, daß Wagners Musik etwas schwerer sein muß als der leichteste Musikstil, nicht blos im niederen Genre, sondern auch im höchsten, dem klassischen olympisch klaren und wie Ambrosia hingleitenden Stil Mozarts: dem Umstand, daß der Dramatiker Wagner ein Mann unseres Jahrhunderts und unserer Race ist, gleichwie der Symphoniker Beethoven es war. Man hüte sich daher, die Schwere — was nur ein tadelnder Ausdruck für Gehalt ist — als eine unpopuläre Eigenschaft

zu bezeichnen; was zu wenig von ihr besitzt, läuft Gefahr über die Häupter des Volkes davonzuflattern, zwar die heißen Hirne mit seinem Flügelschlage fächelnd, aber ohne die Fähigkeit die Herzen zu ergreifen. Man kann in seinem Geschmack so exclusiv klassisch sein als möglich — ich darf hier ein Wort mitsprechen, da ich selbst einmal zu jenen gehört habe, welche, wie ich mich ausdrückte, die Zauberflöte anhörten, weil man doch nicht immer Don Juan hören könne — eines muß jeder einräumen, der ein normales Temperament besitzt: Wir, Menschen des 19. Jahrhunderts und zwar Germanen, wir finden unser tieferes Gefühlsleben, unsere Schwärmereien, die Geheimnisse unseres Wesens nicht in Haydns Symphonien und Quartetten, sondern wir finden alles das (oder alles davon, was Wert hat) in denen Beethovens, nicht in den Opern Mozarts, sondern denen Wagners.*

Ja, aber wie Viele verstehen wohl Wagner? fragt man. Man vergißt zu fragen: wie Viele verstehen Mozart? Man beachte wohl, daß es nicht wenige Leute giebt, welche das meiste von Mozarts dramatischer Musik kalt läßt, die aber von Wagner unmittelbar ergriffen werden. Ich rede hier nicht von künstlerisch verwöhnten Ohren, welche stärkerer Reize bedürfen, ich meine gerade Leute, welche sich zur Kunst naiv und unmittelbar stellen. Sie verstehen Wagner,

---

* Um nicht mißverstanden zu werden, bemerke ich, daß ich hier vorzugsweise an das spezifisch Mozartische oder das, was wir als solches zu betrachten gewohnt sind, vielleicht nur weil seine strahlende Bahn so jäh abgebrochen wurde, denke; denn in der Zauberflöte, deren fromme, selige Schönheit jeden fühlenden Menschen tief ergreifen muß, entwickelt Mozart einen wesentlich neuen Gefühlsgehalt, während gleichzeitig seine dramatische Charakteristik in mehr denn einer Beziehung in eine neue Phase tritt. Beethoven sagte mit Recht, daß erst hier Mozart „der deutsche Meister" wurde.

weil sie mit ihm in Verwandtschaft stehen; und sie verstehen Mozart nicht, weil sie, um dies zu können, sich künstlerischer zu seiner Kunst stellen müßten, als sie ohne Anstrengung vermögen. Denn es gehört ein gewisser künstlerischer Geist und Bildungsgrad dazu, aus der Schönheit der reinen Formen, die nur in geringem Grade unser eigenes Innere zur Selbstwirksamkeit anregen, Inhalt zu schöpfen. Künstlerisch betrachtet ist es vielleicht ein größerer Mangel, Mozart nicht verstehen zu können, als Wagner nicht verstehen zu können; aber menschlich betrachtet ist dies eine für unsere Natur sehr entschuldbare Einseitigkeit.

Die Möglichkeit ist also nicht ausgeschlossen, daß sich das Blatt mit der Zeit dahin wenden könnte, daß eher Mozarts Stil dem großen Publikum schwierig erscheinen könnte; es wird daher am besten sein, die Zeit selbst in der Frage nach der „Popularität" entscheiden zu lassen — die übrigens, in einem bestimmten Zeitpunkt genommen, immer ein zweifelhaftes Kriterium ist. Ich will deshalb nicht einmal so großes Gewicht darauf legen, daß die Aufführungen der Trilogie in Deutschland gegenwärtig von allen Vorstellungen das zahlreichste Publikum aller Stände versammeln und daß man in jedem zweiten Volkskonzert den Schluß des Rheingold oder der Walküre, die Waldidylle aus Siegfried oder den Trauermarsch aus der Götterdämmerung hören kann. Ich bemerke dies nur, damit ein oder der andere Antiwagnerianer, der diese Zeilen liest, wenn er in Deutschland auf der Gasse das Siegfriedmotiv oder die Schwertfanfare pfeifen hören sollte, einigermaßen seine Fassung über einen solchen Verrat der „vox populi" bewahre.

# Vom Vorabend zum ersten Tage.

Mit der eigentlichen Trilogie verlassen wir die mythischen Szenen des Vorabends in Nibelheim und Walhall und betreten das Saga-land, Mannheim, — ein nordischer Ausdruck, dessen sich Wagner merkwürdiger Weise nicht bedient, obschon er sonst sehr wohl weiß, wie vorteilhaft es ist, Begriffe mit bezeichnenden Namen begränzen. Ein neuer dramatischer Faktor tritt auf: der Mensch.

Im Rheingold wird das menschliche Geschlecht nicht ausdrücklich genannt, und die Dichtung giebt über seinen Ursprung keine Rechenschaft. So viel kann man indeß erkennen, daß es nicht als ein selbstständiges Ganzes, sondern als Sproß aus den andern Welten betrachtet wird. Hundings Geschlecht wird deutlich genug — namentlich durch den Rhythmus des Motivs — als riesenentstammt gekennzeichnet; die später auftretenden Gibichungen, die Gjukungen der Edda, sind mit den Nibelungen verwandt, und die Blüte des Menschengeschlechts, die Wälsungen, „das edle Geschlecht", sind Wotans eigene Kinder.

Man wird sich erinnern, daß am Schlusse des Rheingold sich Erda zeigte, die Urgöttin der Erde selbst, (der griechischen Gäa vergleichbar) und Wotan vor dem Ringe warnt, indem sie den düstern Tag, der den Göttern dämmert, warnend verkündete. Wotan wollte mehr wissen,

aber sie verschwand. Da verlor er den leichten Mut, er begehrte nach der Weisheit der Wala. Er schwang sich in den Schoß der Erde hinab, mit Liebeszauber bezwang er die Wala, und erfuhr, was sie weiß; sie gebar ihm Brünnhilde mit acht Schwestern, den Walküren, welche die Helden in Wotans Saal führen; mit diesen will Wotan womöglich die Gefahr abwenden, die ihm die Wala gewiesen: den Untergang der Götter durch Alberichs nächtliches Heer. Walhalls Heer kann Alberich jetzt zwar nicht besiegen; aber glückt es ihm einmal den Ring wieder zu erlangen, dann wäre Walhall verloren. Der Ring ist das Eigentum des Riesen Fafner, der sich mit Hilfe des Tarnhelms in einen Lindwurm verwandelt hat, und nun in einer Höhle auf seinem Schatz liegt. Wotans Sinnen und Trachten geht nun darauf aus, Fafner den Ring zu entreißen, da dies sonst früher oder später dem Nibelungen glückt. Aber er selbst hat in rechtlicher Übereinkunft den Ring an Fafner abgetreten und kann ihn deshalb nicht selbst zurückgewinnen; denn als Herr der Verträge ist er zugleich ihr Knecht; das ist seine Götternatur. Nur ein Held, der selbstständig, dem Gotte fremd, mit der eigenen Waffe die That schüfe, könnte seinen Wunsch erfüllen. Darum neigt er sich zu einem irdischen Weib und zeugt mit ihr als Wälse ein Zwillingspaar: Siegmund und Sieglinde. Mit dem Sohne durchstreift er die Wälder, reizet ihn auf gegen der Götter Rat, gegen das künstliche und ungerechte Gewebe rechtlicher Verträge, das unter der Sanktion der Götter von den rohen und selbstischen Menschen rund herum für heilig gehalten wird, stachelt ihn auf gegen die Ordnung des Herkommens, um ihn zum freien Helden zu machen, welcher nach der Eingebung des Herzens handelt, nicht nach dem, was Recht genannt wird, aber oft blos brutale Macht ist. Viele Feinde schaffen sie sich; eines Tages, als sie heim-

kommen, ist das Haus verbrannt, die Mutter erschlagen, die Schwester verschwunden. Sie werden als Friedlose und Geächtete gehetzt; sie stehen gegen Alle, und Alle gegen sie. Einmal werden sie bei einem solchen Kampfe von einander getrennt; vergebens durchsucht Siegmund den ganzen Wald; alles was er findet, ist ein leeres Wolfsfell und er ahnt, daß der Vater umgekommen; denn der Wolf, Wotans heiliges Tier, war das mystische Symbol des Waldgängers (so lautet der nordische Ausdruck für den friedlos im Walde umherstreifenden Geächteten), sein Totem, wie es eine Rothaut nennen würde, (gleich wie in der Saga die Otter das Tier Oters, des Sohnes Reidmars, und der Hecht das Tier Andvaris ist, dessen Gestalt sie annehmen können) und Wolfe hatte er sich genannt, als er als Krieger seinen Menschennamen Wälse abgelegt hatte. Siegmund, der erste Wälsung, streift nun allein, außerhalb der menschlichen Gesellschaft und Sitte stehend, umher, einen edlen Aufruhrsgeist im Busen, der ihn immer daran hindern muß, sich mit der Welt zu vergleichen.

An diesem Zeitpunkt setzt die Trilogie ein.

# Die Walküre.

---

## I.

## Das Musikdrama.

Es ist ein dunkler Abend, an dem der letzte Wintersturm sein Toben mit dem ersten Frühlingsgewitter vereint. Man hört den aus dem Rheingold bekannten Gewitterzauber mit Donners gewaltigem Hammerschlag. Aber innen in der Holzhalle Hundings verbreitet der große Brand auf dem Herde Wärme und Behaglichkeit. **Siegmund** öffnet die Thüre im Hintergrund und späht herein; die Halle ist leer. Müde, und kaum seiner selbst mächtig, wankt er zum Herde, und sinkt bewußtlos auf das Bärenfell nieder.

Aus einem höher liegenden Seitengemache, zu dem eine Treppe führt, kommt **Sieglinde,** Hundings junge Frau. Sie betrachtet den wegmüden Mann, der sich in das Haus geschlichen, ohne Furcht, mit einer Regung erbarmenden Mitleidens, dessen sanft aufsteigende Terzklänge mit ihr beständig als ihr individuelles Motiv (XVII) verknüpft werden, gleichwie die düstere und matt wankende einzelne Tonreihe, welche Siegmunds Eintritt begleitete, sich als das Motiv des gejagten, friedlosen Wälsungen wiederholt. „Ein Quell!" murmelt der Träumende, und Sieglinde

holt ihm Wasser aus der Quelle vor dem Hause. Lange betrachtet er die schöne Frau, als er ihr erfrischt das Horn zurückgiebt, und begehrt zu wissen, wer ihn gelabt. „Dies Haus und dies Weib sind Hundings Eigen", antwortete sie. „Waffenlos bin ich, dem wunden Gast wird dein Gatte nicht wehren." „Die Wunden weise mir schnell!" ruft die teilnehmende Frau aus — aber er springt frisch vom Lager auf. „Gering sind sie, der Rede nicht wert; noch fügen des Leibes Glieder sich fest. Hätten halb so stark wie mein Arm Schild und Speer mir gehalten, nimmer floh' ich den Feind!" Sieglinde bietet ihm das Methorn und trinkt ihm zu; lange blicken sich beide ergriffen an, dann reißt sich Siegmund plötzlich los: „Einen Unseligen labtest du! Unheil wende der Wunsch von dir! Gerastet hab' ich und süß geruht, weiter wend' ich den Schritt." „Wer verfolgt dich, daß du schon fliehst?" „Miswende folgt mir, wohin ich fliehe, Miswende naht mir, wo ich mich neige: dir Frau doch bleibe sie fern — fort wend' ich Fuß und Blick!" Schon hat er die Thüre erfaßt, da ruft ihm Sieglinde nach: „So bleibe hier! Nicht bringst du Unheil dahin, wo Unheil im Hause wohnt!" Tief erschüttert betrachtet sie Siegmund lange Zeit schweigend, dann geht er zum Herde: „Wehwalt hieß ich mich selbst, Hunding will ich erwarten."

Düstere, wilde Akkorde in drohendem Marschtakt verkünden, daß **Hunding** naht (XVIII). Sieglinde, die ihn sein Roß zum Stalle führen hört, geht ihm entgegen und öffnet die Thüre. Ein riesiger Kämpe mit schwarzem Bart, mit nagelbeschlagenem Speer und Schild bewaffnet, steht schweigend in der Thüröffnung und betrachtet mißtrauisch den Gast. Sieglinde beantwortet seinen fragenden Blick: Ein Fremder, den Not ins Haus führte und den sie labte. „Dach und Trank dank' ich ihr: willst du dein Weib d'rum schelten?" sagt Siegmund. „Heilig ist mein Herd, heilig

sei dir mein Haus" antwortet Hunding bedeutsam, übergiebt Sieglinde seine Waffen, und befiehlt ihr, das Nachtmahl zu rüsten; dabei tritt er näher, sieht den Gast scharf an, und wird unangenehm durch eine Ähnlichkeit mit seiner Frau überrascht: „der gleißende Wurm glänzt auch ihm aus dem Auge". — Endlich wendet er sich zu Siegmund und fragt ihn, welche Irrpfade ihn herbrachten. Siegmund kennt weder diese, noch die Stätte, wohin er gekommen. Prahlend verkündet ihm der Kämpe, daß er von Hunding bewirtet wird, dessen Verwandte westwärts in reichen Höfen wohnen; er fordert ihn auf, am Tische Platz zu nehmen, und wünscht den Namen seines Gastes zu erfahren. Sieglinde, welche das Mahl auf den Tisch gesetzt hat, nimmt Siegmund gegenüber Platz, während Hunding zwischen ihnen hinter dem Tische sitzt, mit dem Rücken an einen Baumstamm gelehnt, an dem seine Waffen hängen; das ist die mächtige Esche, die durch eine Öffnung im Dache bricht und ihre Äste über demselben ausbreitet. Eine Fackel, am Stamme befestigt, beleuchtet den finstern beharnischten Wirt, die teilnehmende Frau und den schwermütigen Gast, der waffenlos, in ein Tierfell gekleidet, gedankenvoll vor sich niederstarrt, in seine dunklen Erinnerungen versunken.

Als ihn nun auch Sieglinde bittet zu erzählen, beginnt er:

Friedmund darf ich nicht heißen;
Frohwalt möcht' ich wohl sein:
doch Wehwalt muß ich mich nennen.

In kurzem kräftigen Sagastil berichtet er die Ermordung seiner Mutter, den Raub der Schwester und das friedlose Leben im Walde mit dem Vater. „Ein Wölfing kündet dir das, den als Wölfing mancher wohl kennt" wendet er sich fast drohend an Hunding. „Wunder und wilde Mähre

kündest du, kühner Gast. Wehwalt, der Wölfing! — mich dünkt, von dem wehrlichen Paar vernahm ich dunkle Sage, kannte ich auch Wolfe und Wölfing nicht." Weiter berichtet Siegmund vom Fall des Vaters, wie ihm überall Unheil folgte, als es ihn aus dem Walde unter die Menschen drängte; was ihm Recht schien, das war den Andern Unrecht, nicht Weib noch Freund fand er, und wohin er nur kam, fiel er in Fehde. Hunding behagt dies wenig: „Die so leidig Los dir beschied, nicht liebte dich die Norne, froh nicht grüßt dich der Mann, dem fremd als Gast du nahst." Aber scharf antwortet Sieglinde: „Feige nur fürchten den, der waffenlos einsam fährt" und verlangt von seinem letzten Kampf zu hören. — Eine traurige Maid, welche ihre Verwandten zu einer verhaßten Ehe zwingen wollten, rief ihn um Schutz an. Er tötete ihre Brüder, aber die ganze Schar der Magen eilte herbei; lange beschützte er die Maid, bis Schild und Speer zersplitterten: sie wurde getötet und ihn jagte das wütende Heer:

Nun weißt du, fragende Frau,
warum ich — Friedmund nicht heiße!

Zu diesen bedeutungsvollen Worten ertönt zum ersten Male das große Heroenmotiv des Wälsungengeschlechtes (XIX), welches durch seine innerliche Verwandtschaft mit dem Walhallmotiv die Wälsungen als Wotans Kinder bezeichnet, während sein düsterer Klang an das tragische Schicksal des Geschlechtes mahnt. Barsch erhebt sich nun Hunding:

Ich weiß ein wildes Geschlecht,
nicht heilig ist ihm, was Andren hehr,
verhaßt ist es Allen und mir.

Er selbst ist einer der Verwandten gewesen, die zur Rache für die erschlagenen Brüder gerufen worden sind,

aber er war zu spät gekommen; und nun trifft er den Frevler am eigenen Herd; für die eine Nacht hat er ihn als Gast aufgenommen, und sein Dach beschützt ihn; doch der kommende Tag bringt die Rache. Sieglinde tritt bittend dazwischen, aber Hunding weist sie rauh aus dem Saal ins Schlafgemach; zuoberst auf der kleinen Treppe weilt sie einen Augenblick, sieht bedeutsam auf Siegmund, und winkt mit den Augen auf den Eschenstamm, von dem Hunding inzwischen seine Waffen genommen; ein matt glänzender Punkt zeigt sich dort, während die Schwertfanfare (XVI) gedämpft durch mehrere Oktaven aufsteigt. Hunding treibt sie mit gebietender Gebärde fort und folgt ihr mit der Drohung: „Dich, Wölfing, treff' ich morgen!" in das Schlafgemach.

Es ist nun ganz dunkel in der Halle, nur ein unsicher flackernder Schimmer von dem ausgehenden Feuer auf dem Herde leuchtet durch den großen Raum. Siegmund liegt auf dem Pelzlager am Herde, in dunkles Grübeln versunken. Mitten unter einem leisen Nachhall der drohenden Rhythmen des Hundingmotives läßt sich die Schwertfanfare beständig deutlicher vernehmen. Plötzlich bricht Siegmunds Stimme wie ein Notschrei durch die Stille:

> Ein Schwert verhieß mir der Vater,
> ich fänd' es in höchster Not.
> Waffenlos fiel ich
> in Feindes Haus:
> seiner Rache Pfand
> rast' ich hier.

Aber die Gedanken des Helden weilen nicht lange bei seiner Gefahr; unter einem bezaubernden Celloübergang wenden sie sich dem Schönen zu, das er an diesem dunklen gefahrvollen Abend erlebt hat („Ein Weib sah ich, wonnig

und hehr —"). Aber gerade diese Erinnerung an das einzige Wesen nach seinem Sinne, das er in der kalten und wilden Welt getroffen hat, führt ihn jäh zum Bewußtsein seiner verzweifelten Lage zurück: dieses Weib, zu dem ihn Sehnsucht zieht, hält der Mann im Zwange, der ihn, den Wehrlosen, gehöhnt; und höher und leidenschaftlicher erschallt sein Notruf: „Wälse! Wälse! wo ist dein Schwert!" da sinkt das Feuer auf dem Herde zusammen, und aus seiner letzten aufflammenden Glut fällt ein Strahl auf jene Stelle des Eschenstammes, auf welche Sieglinde gedeutet; und während die Schwertfanfare in klarem, zauberischen Hornklang aufsteigt, sieht er einen golden blinkenden Punkt, einen metallischen Glanz mitten am Stamme. Aber der müde Mann untersucht nicht, was es ist: — ist es der Blick der herrlichen Frau, den dort haftend sie hinter sich ließ, als aus dem Saal sie schied? bricht er aus und versinkt wieder in Träume von Sieglinde, während das Feuer gänzlich verlischt.

Da schleicht sich Sieglinde aus dem Schlafgemach herein:

Ich bin's, höre mich an! —
In tiefem Schlaf liegt Hunding;
ich würzt' ihm betäubenden Trank.
Nütze die Nacht dir zum Heil!

Siegmund.
(hitzig unterbrechend).
Heil macht mich dein Nah'n!

Sieglinde.
Eine Waffe laß' mich dir weisen —
O wenn du sie gewänn'st!
Den hehr'sten Helden
dürft' ich dich heißen;

dem Stärk'sten allein
ward sie bestimmt.
O merke, was ich dir melde! —
Der Männer Sippe
saß hier im Saal,
von Hunding zur Hochzeit geladen:
er frei'te ein Weib,
das ungefragt
Schächer ihm schenkten zur Frau.
Traurig saß ich,
während sie tranken:
ein Fremder trat da herein —
ein Greis in grauem Gewand;
tief hing ihm der Hut,
der deckt' ihm der Augen eines;
doch des andren Strahl,
Angst schuf er allen,
traf die Männer
sein mächt'ges Dräu'n:
mir allein
weckte das Auge
süß sehnenden Harm,
Thränen und Trost zugleich.
Auf mich blickt' er,
und blitzte auf Jene,
als ein Schwert in Händen er schwang;
das stieß er nun
in der Esche Stamm,
bis zum Heft haftet' es drin: —
dem sollte der Stahl geziemen,
der aus dem Stamm es zög'.
Der Männer Alle,
so kühn sie sich müh'ten,

die Wehr sich keiner gewann;
Gäste kamen
und Gäste gingen,
die stärk'sten zogen am Stahl —
keinen Zoll entwich er dem Stamm:
dort haftet schweigend das Schwert. —
Da wußt' ich, wer der war,
der mich Gramvolle gegrüßt:
ich weiß auch,
wem allein
im Stamm das Schwert er bestimmt.

Nach dieser epischen Erzählung, welche in melodievollen sanghaften Rezitativen mit bezaubernd schönen Übergängen, farbenreich vom Walhallmotiv und der Schwertfanfare begleitet, bereits ein starkes lyrisches Element gebracht hat, führt ein ganz neues jubelndes Motiv (Siegesruf der Wälsungen) über zu der mächtig anschwellenden lyrischen Erotik, welche von hier ab den Akt mit unwiderstehlichem einzig dastehendem Melodienglanz und Stimmungstiefe erfüllt.

Sieglinde.

O, fänd' ich ihn heut'
und hier, den Freund;
käm' er aus Fremden
zur ärmsten Frau:
was je ich gelitten
in grimmigem Leid,
was je mich geschmerzt
in Schand' und Schmach, —
süßeste Rache
sühnte dann Alles!
Erjagt hätt' ich

was je ich verlor,
was je ich beweint
wär' mir gewonnen —
fänd' ich den heiligen Freund,
umfing' den Helden mein Arm!

Siegmund.

Dich selige Frau
hält nun der Freund,
dem Waffe und Weib bestimmt!
Heiß in der Brust
brennt mir der Eid,
der mich dir Edlen vermählt.
Was je ich ersehnt,
ersah' ich in dir;
in dir fand ich,
was je mir gefehlt!
Littest du Schmach,
und schmerzte mich Leid;
war ich geächtet,
und warst du entehrt;
freudige Rache
ruft nun den Frohen!
Auf lach' ich
in heiliger Lust,
halt' ich dich Hehre umfangen,
fühl' ich dein schlagendes Herz!

Ein Geräusch hinter ihnen läßt sie erschrocken auffahren: die Thüre ist weit aufgesprungen, draußen liegen Wald und Thal im Vollmondscheine der Mainacht, und Wotans Sohn, der das Frühlingsweben in der Natur im Zusammenhange mit ihrer jungen Liebe fühlt, begrüßt den Lenz in seinem berühmten Lied: Winterstürme wichen dem Wonne-

mond. Hingerückt betrachten sich die Liebenden in dem sanften Lichte, das sie umstrahlt; unvergleichlich schön hat hier der Dichterkomponist den kühnen Zug, daß die liebenden Götterkinder Zwillinge sind und sich ahnungsvoll nun in einander erkennen, benützt:

Sieglinde.

Ein Wunder will mich gemahnen;
den heut' zuerst ich erschaut,
mein Auge sah dich schon!

Siegmund.

Ein Minnetraum
gemahnt auch mich,
in heißem Sehnen
sah ich dich schon!

Sieglinde.

Im Bach erblickt' ich
mein eigen Bild —
und jetzt gewahr' ich es wieder:
wie einst dem Teich es enttaucht,
bietest mein Bild mir nun du.
O still! laß mich
der Stimme lauschen: —
mich dünkt, ihren Klang
hört' ich als Kind — —
doch nein! ich hörte sie neulich,
als meiner Stimme Schall
mir wiederhallte der Wald.

Die tiefwehmütige Liebesmelodie, welche bereits vom ersten Auftritt an diesen ganzen Akt durchzieht — eine echt wagnerische „unendliche" Melodie, vielleicht die schönste von

allen, nahe verwandt mit Tristans und Isoldens Wechselgesang und noch näher mit Walthers Traumlied — hat mit ihren sanften Tönen diese Selbsterkennung in der Liebe begleitet;* nun taucht mit der Schwertfanfare und den prächtigen Walhallharmonien das Bild des Vaters auf: „Deines Auges Glut erglänzte mir schon: so blickte der Greis grüßend auf mich, als der Traurigen Trost er gab. An dem kühnen Blick erkannt' ihn sein Kind ..... Doch nanntest du Wolfe den Vater?" „Ein Wolf war er feigen Füchsen! Doch dem so stolz strahlte das Auge, wie, Herrliche, hehr dir es strahlt, der war Wälse genannt." In höchster Begeisterung bricht nun Sieglinde aus:

War Wälse dein Vater,
und bist du ein Wälsung,
stieß er für dich
sein Schwert in den Stamm —
so laß mich dich heißen
wie ich dich liebe:
Siegmund —
so nenn' ich dich.

---

* Dieses Motiv (XX) tritt in fast unzertrennlicher Verbindung mit dem Fluchtmotiv auf, welches im Rheingold Freias Auftreten einleitete, und darauf eine bedeutende Rolle bei Wotans Fahrt nach Nibelheim spielte, um hier eine ungeahnte Bedeutung zu erlangen, indem es das Liebesmotiv der Wälsungen individualisiert: denn auf der Flucht fand der Wälsung seine Braut, und flüchtend müssen sich die Liebenden vereinigen. Ungefähr gleichzeitig ist ein anderes Liebesmotiv hervorgetreten, das fast gleich bedeutend wird nicht blos für diesen Akt, sondern die ganze Trilogie; es tritt zuerst in Verbindung mit dem Sieglindemotiv auf und gehört ihr am nächsten, wie jenes mit dem Fluchtmotiv verbundene dem Flüchtling Siegmund; seine schwermütige, zögernd wogende Bewegung ist das Symbol der tragischen Liebe der Wälsungen (XXI).

„Siegmund heiß' ich und Siegmund bin ich!" ruft der Bruder, und auf den Tisch an der Esche springend erfaßt er den Schwertgriff; unter den düsteren Tönen des Entsagungsmotives tauft er dieses Schwert, das ihm in der äußersten Not verheißen ist, **Notung**; und unter dem Rufe: „**Notung**, **Notung**! neidlicher Stahl! zeig' deiner Schärfe schneidenden Zahn: heraus aus der Scheide zu mir!" zieht er das Schwert heraus, dessen Fanfare sich in flammender Pracht erhebt; der Jubel des Wälsungenpaares steigert sich zu siegessicherem Glückesrausch; mild und schwärmerisch ertönt das Frühlingslied wie ein Gruß aus des Lenzes „lachendem Haus", das sie an Stelle der düstern Balkenhalle Hundings aufnehmen will, aber bald reißt das Liebesmotiv, in seiner hastig wogenden Bewegung zu einem Ausdruck für das Liebesleben der Natur in der schwellenden Lenznacht geworden, alles fort in seiner naturkräftigen Leidenschaft; die bräutliche Schwester wirft sich an die Brust des Helden, der sein Siegschwert schwingend ausruft: „So blühe denn, Wälsungenblut!"

Das edle Halbgötterpaar hat sich gefunden und vereint, indem es einer Liebe gehorchte, die seine Natur und sein Schicksal ist. Ihre Handlungsweise ist über Tadel erhaben, aber der Strafe unterworfen; indem sie als die einzigen Ausnahmen das Recht der Ausnahme gebrauchten, mußten sie an die Schranken der Regel stoßen, die äußere göttliche und menschliche Rechtsordnung verletzen; innerlich ohne Makel ist ihre Liebe in ihrer Form ein doppeltes Verbrechen: Ehebruch und Blutschande. **Fricka**, die Göttin der Ehe und Familie, kann nicht ungerührt die Bitten und Opfer Hundings empfangen; sie eilt zu Wotan, der soeben seiner Lieblingstochter, der Walküre **Brünnhild**, den Befehl erteilt hat, Siegmund im Kampfe gegen Hunding den Sieg zu verleihen, — und verlangt Siegmunds Tod. Vergebens

hält ihr der Gott seinen Plan von der Errettung Walhalls durch den freien Helden, der den Ring zurückgewinnen soll, vor: Frickas Haß gegen den Wälsungen — ein Haß wie der Hera's gegen Herakles — und ihre Entrüstung über das Unerhörte, was geschehen ist, blickt nicht so weit in die Ferne, aber desto schärfer in die Nähe; Wotan kann sie nicht betrügen, indem er ihr gelobt, ihn nicht zu schützen, die Walküre frei walten zu lassen, oder ihn ganz sich selbst zu überlassen; denn sie weiß, daß der göttliche Mut, den er ihm eingehaucht, das göttliche Schwert, das er ihm geschenkt, Siegmund den Sieg sichern. Sie begehrt, da die wilden Töne des Walkürenrufes Brünnhilds Nahen verkünden, die Hilfe derselben:

Deiner ew'gen Gattin
heilige Ehre
schirme heut' ihr Schild!
Von Menschen verlacht,
verlustig der Macht,
gingen wir Götter zu Grund,
würde heut' nicht hehr
und herrlich mein Recht
gerächt von der mutigen Maid.
Der Wälsung fällt meiner Ehre:
empfah' ich von Wotan den Eid?

Verzweifelt und vernichtet wirft sich Wotan auf einen Felsensitz; nicht im Stande ihre Bitte abzuschlagen, fühlt er sich als den „Unfreiesten Aller"; wie seine Macht göttlich, so sind auch seine Fesseln unlöslich; er ist durch seine eigenen Gesetze, durch seine Natur als Rechtsgott gebunden; und durch das unweigerliche Speermotiv (IX) an seine Rolle in der Weltordnung und an die Grundlage all' seiner Macht gemahnt, bricht er vernichtet in die Worte aus: „Nimm

den Eid" und Fricka entfernt sich freudig, indem sie Brünnhilde zu Heervater weist, der sie erwartet.

Ungehemmt bricht nun Wotans Verzweiflung aus:

O heilige Schmach!
O schmählicher Harm!
Götternot!
Götternot!
Endloser Grimm!
Ewiger Gram!
Der Traurigste bin ich von Allen!

Entsetzt wirft Brünnhilde ihre Waffen von sich, kniet vor ihm nieder und legt ihr Haupt auf seine Kniee, indem sie ihn mit rührender, kindlicher Zartheit bittet, ihr seine Sorge zu vertrauen. Und der unselige Gott öffnet sein Herz vor ihr; in einer langen Erzählung, die dramatisch nur dadurch möglich ist, daß sie von den stolzen Motiven des Rheingold getragen und erklärt wird, erzählt er ihr vom Vertrage mit den Riesen, Walhalls Erbauung, dem Raube des Rheingoldes durch Alberich, dem es wieder geraubt wurde, von der Verwünschung des Ringes, der Warnung der Wala, Brünnhildens und der Walküren Geburt und ihrer Bestimmung Helden nach Walhall zu führen, und endlich wie er Siegmund zeugte und erzog, der als der freie Held den Ring von Fafner gewinnen sollte, damit derselbe nicht wieder in Alberichs Hand falle. — Während die Szene mit Fricka ein eigenes Wotan-Motiv zum Ausdruck seines Unmutes und Unwillens hervorgebracht hat, tritt nun ein neues bedeutsames Motiv in den Vordergrund, das aus dem vereinten Nornen- und Götterdämmerungsmotiv gebildete Götternot-Motiv (XXII), das in unruhig punktierter Bewegung und jagendem Aufsteigen und Fallen diesen letzten Teil seiner Erzählung begleitet hat.

Furchtbar bricht nun sein wütender Schmerz los und in qualvoller Verzweiflung gibt er sein Werk auf, nur eines wünscht er noch, das Ende! Und für das Ende sorgt Alberich: Erda hat ihm geweissagt, wenn Alberich, der der Liebe abgeschworen, einen Sohn zeugt*, dann sei der Untergang der Götter nahe:

Vom Nib'lung jüngst
vernahm ich die Mähr',
daß ein Weib der Zwerg bewältigt,
deß' Gunst Gold ihm erzwang.
Des Hasses Frucht
hegt eine Frau;
des Neides Kraft
kreißt ihr im Schoß;
das Wunder gelang
dem Liebelosen;
doch der in Liebe ich frei'te,
den Freien erlang' ich mir nie!
(Grimmig) So nimm meinen Segen,
Nib'lungen Sohn!
Was tief mich ekelt,
dir geb' ich's zum Erbe,
der Gottheit nichtigen Glanz:
zernage sie gierig dein Neid!

Nach diesem furchtbaren „Nibelungensegen" befiehlt er Brünnhilden, Siegmund zu fällen, droht ihr, als sie sich weigert, mit seinem vernichtenden Zorne und stürmt weg. Traurig ergreift Brünnhilde ihre Waffen, um zur bösen Schlacht zu gehen und ihren Liebling, den Wälsungen, im Stiche zu lassen.

Unter dem Motiv der rastlosen Flucht stürzt Sieglinde

* Dieser Sohn ist Hagen.

von Siegmund gefolgt auf die Szene; sie ist außer sich, kommt sich geschändet und verflucht vor und fordert Siegmund auf, von ihr zu lassen. Nicht gegenüber Hunding fühlt sie sich schuldig, nicht über ihre gebrochene Ehe klagt sie. Aber schuldig fühlt sie sich dem reinsten Manne, dem Herrlichen gegenüber, dem sie nicht angehören darf, dem sie Schande bringt, die sich ehrlos dem Edlen hingegeben. Aber Siegmund will für ihre Schmach Rache im Blute des Schänders nehmen; prächtig lauten seine von der Schwertfanfare begleiteten Worte: „Wenn Notung ihm das Herz zernagt, Rache dann hast du erreicht!" Sieglinde glaubt bereits Hundings Horn und Ruf zu hören, wie er seine Meute hetzt, die wild zum Himmel bellt um der Ehe gebrochenen Eid; ihre Sinne werden von ihrer erhitzten Phantasie verwirrt: „Seine Meute naht, kein Schwert frommt vor der Hunde Schwall! Siegmund, wo bist du? ha, dort, ich sehe dich — schrecklich Gesicht! Rüden fletschen die Zähne nach Fleisch, sie achten nicht deines edlen Blicks, bei den Füßen packt dich das feste Gebiß — du fällst — in Stücken zerstaucht das Schwert — die Esche stürzt — es bricht der Stamm!" Ohnmächtig sinkt sie in seine Arme; er setzt sich auf den Felsensitz und beugt sich tief über sie, deren Haupt in seinem Schoße ruht. Eine tiefe Ruhe löst die frühere leidenschaftliche Aufregung ab.

Brünnhild kommt aus einer Höhle zum Vorschein, bleibt am Rande der Bühne stehen und betrachtet Siegmund lange schweigend, mit der Rechten sich an den Hals des Rosses lehnend, den Schild an der Linken. Das düstere, feierliche Schicksalsmotiv und die daraus entwickelte Melodie der Todesverkündigung (XVIII), an die sich bald prachtvoll die Walhallharmonien schließen, leiten über zu diesem erhabensten Auftritt der Trilogie, vielleicht dem erhabensten, der überhaupt die Bühne betreten, gleich

vollendet in plastischer, musikalischer, und poetischer Beziehung, einem Auftritt, der dem Auge ein Gemälde, dem Ohre ein Hymnus, dem Gedanken eine tiefsinnige und stilvolle Dichtung ist.* Todkündend tritt Brünnhilde zu ihm; voll tiefen Mitleids vernimmt sie seine heilige Not; tönend erklingt ihr des Tapfersten Klage, freiester Liebe furchtbarstes Leid, traurigsten Mutes mächtigster Trotz; ihrem Ohr erschallt, ihr Auge erschaut, was tief im Busen das Herz zu heiligem Beben ihr trifft; und als Siegmund das Schwert hebt, um Sieglinde zu töten, daß sie nicht allein und schutzlos zurückbleibe, wenn er gefallen, da bricht sie im heftigstem Sturme des Mitgefühls aus:

Halt' ein, Wälsung!
höre mein Wort!
Sieglinde lebe —
und Siegmund lebe mit ihr!
Beschlossen ist's;
das Schlachtlos wend' ich:
dir, Siegmund,
schaff' ich Segen und Sieg!
(Man hört aus dem fernen Hintergrunde Hornrufe erschallen.)
Du hörst den Ruf?
Nun rüste dich, Held!
Traue dem Schwert
und schwing' es getrost:
treu hält dir die Wehr,
wie die Walküre treu dich schützt! —
Leb' wohl, Siegmund,
seligster Held!
Auf der Walstatt grüß' ich dich wieder!

---

* In der dänischen Ausgabe folgt der ganze Auftritt in der Übersetzung Gjellerups. Anm. des Übersetzers.

Die Walküre verschwindet in einer Seitenschlucht. Wieder beugt sich Siegmund über Sieglinde nieder und versichert sich ihres ruhigen Schlafes. Sanft niedergleitende Töne deuten die milde Schlummermelodie an, welche später eine so große Rolle spielen soll. Aber bald wird sie durch Hornstöße von mehreren Seiten her unterbrochen. Die Bühne verfinstert sich. Nebel und Wolken schweben bereits um das erhöhte Bergjoch im Hintergrunde, zu dem ein Felsgrat führt. Siegmund legt Sieglinde sorgsam auf den Steinsitz und küßt sie auf die Stirne, und als nun die Hörner näher tosen, eilt er dem Rufe nach das Gebirgsjoch hinauf, wo er bald im Dunkel des Unwetters verschwindet. Unruhig bewegt sich Sieglinde im Schlafe; ihre abgebrochenen Worte zeigen, daß sie sich zurückträumt zur Mutter im Walde, während Wälse und Siegmund auf der Jagd sind: „Mutter! mir bangt! nicht freund und friedlich scheinen die Fremden! Rauch — Lohe — es brennt das Haus! Zu Hilfe, Bruder! Siegmund!" Der erste furchtbare Donnerschlag des losbrechenden Gewitters weckt sie — „Siegmund!" sie sieht ihn nicht, Finsternis ringsum und tosende Hornrufe in der Nähe. Nun hört man auch vom Hintergrund Hundings wilden Ruf:

Wehwalt! Wehwalt!
steh' mir zum Streit,
sollen dich Hunde nicht halten!

Siegmund antwortet ihm aufreizend: „Nicht länger waffenlos, wie du glaubst: denn sieh, deines Hauses heimischem Stamm entzog ich zaglos das Schwert, seine Schneide schmecke du jetzt!" Sie treffen sich auf dem Bergjoch zwischen den Wolken, von Blitzen beleuchtet, und beginnen den Kampf. Sieglinde will hinaufstürzen. Plötzlich zeigt sich Brünnhilde über Siegmund schwebend und ihn mit ihrem Schilde

deckend; aber gleichzeitig steht Wotan über Hunding, an seinem ausgestreckten Speer zersplittert Notung, und Hunding stößt Siegmund seinen Spieß in die Brust. Sieglinde stürzt mit einem Schrei um; aber durch ein Felsportal unter dem Bergjoch kommt Brünnhilde in Hast und führt sie mit sich fort. Auf dem Berge, wo sich die Wolken verteilt haben, sieht man Siegmunds Leiche, Hunding, wie er seinen Speer ihm aus der Brust zieht, und auf einem Felsen hinter ihm Wotan, der schmerzvoll schweigend seinen gefallenen Sohn betrachtet und sich dann zu Hunding wendet:

Geh' hin, Knecht!
Kniee vor Fricka:
meld' ihr, daß Wotans Speer
gerächt, was Spott ihr schuf. —
Geh'! — Geh'! —

Bei dem zweiten verächtlichen „Geh!“ stürzt Hunding tot zusammen. Unter einem Sturm des Götternotmotivs eilt der erzürnte Gott fort, um der aufrührerischen Walküre nachzusetzen.

Die letzte Handlung führt uns auf den Gipfel eines Felsberges am Rhein; Berghöhen jenseits des unsichtbaren Flußthales begrenzen den Hintergrund. Zur Linken beginnt ein finsterer Tann; rechts hebt sich der Fels über einer Höhle zu seiner höchsten Spitze; hier stehen einige Walküren auf der Ausschau. Durch das Thal und den Felsensaum vorbei jagen im Halbdunkel finstere Wolkenmassen. Ab und zu flammt ein Blitz zwischen ihnen auf und zeigt eine jagende Reiterin; Hojotoho-Ruf der bereits angekommenen Walküren begrüßt sie und wird beantwortet. Im Sturme der Musik glaubt man Rossegewieher und das Dröhnen der springenden Hufe zu hören. Die Neuangekommene steigt im Tann vom Roß, das sie frei laufen läßt; die Schwestern

rufen ihr zu: „Was hängt dir im Sattel, Helmwige?“ „Sintolt der Hegeling!“ „So führ’ deinen Braunen fort von meiner Grauen, sie trägt Wittig den Irming; immer waren sie Feinde.“ „Die Rosse beißen sich schon. Ruhig dort, Brauner!“ „Die Rosse entzweit noch der Recken Zwist!“ Gelächter und neuer Anruf: Siegrune reitet mit einer Leiche über den Sattel vorbei, und noch bevor sie aus dem Wald getreten, erschallt der Ruf zweier neuen Walküren. Mit voller ungehemmter Kraft erbraust nun der heroische Walkürenritt (XXIV), abgeschlossen von dem gellenden, raubvogelartigen Kampfschrei aller Walküren; die ganze Szene, das ganze Theater ist von Sturm, Gewieher, Geheul, gewitterhaftem aber festlichem Waffenglanz erfüllt.

„Sind wir alle versammelt? Nach Walhall brechen wir auf, Wotan zu bringen die Wal.“ „Acht sind wir erst; eine fehlt.“ „Bei dem braunen Wälsung weilt wohl noch Brünnhilde.“ „Auf sie noch harren müssen wir hier! Walvater gäb’ uns grimm’gen Gruß, säh’ ohne sie er uns nahen.“ Siegrune, welche von der Warte ausspäht, sieht sie in rasender Jagd kommen; keines Helden Leiche, sondern ein Weib hält sie im Sattel. Sie antwortet dem Gruße nicht, und als sie im Walde absteigt, stürzt Grane. Atemlos kommt sie mit Sieglinde herein. „Woher kommst du? So reiten nur Flüchtige.“ „Zum ersten mal flieh’ ich; Heervater hetzt mir nach.“ „Rasest du?“ „O Schwestern, späht von des Felsens Spitze! schaut nach Norden, ob Walvater naht!“ „Gewittersturm naht von Norden — starkes Gewölk staut sich dort auf.“ Brünnhilde fleht die Schwestern an, Sieglinde zu retten, und erzählt, was geschehen ist; sie entsetzen sich angstvoll, und von der Warte melden die Walküren: „Nächtig zieht es von Norden heran, wütend steuert hierher der Sturm, wild wiehert Walvaters Roß, schrecklich schnaubt es daher!“ Da fleht Brünnhilde die

Schwestern an, ihr ein Roß zu leihen, um Sieglinde zu retten; keine wagt es. Sieglinde heißt sie unbesorgt sein um ihre Rettung; ihr taugt der Tod allein. Aber Brünnhilde heißt sie leben um der Liebe willen, deren Pfand sie retten soll: „Ein Wälsung wächst dir im Schooß!" Und nun fleht auch Sieglinde um Hilfe, während das Gewitter bereits mit nahem Donner rast. Da fordert Brünnhilde sie auf, zu fliehen — sie selbst will sich Wotans Zorne bieten. Gegen Ost streckt sich der mächtige Tannenwald; dort bewacht Fafner in Lindwurms-Gestalt den Nibelungenhort und den berühmten Ring; eine unheimliche Stätte für ein hülfloses Weib, aber sie schirmt sie vor Wotans Zorn, denn der Gott scheut diesen Wald, wo Fafner haust. Das Ringmotiv und das seltsam sich windende Lindwurmmotiv hat diese Schilderung begleitet, aber nun, nachdem sie Sieglinde aufgefordert hat, mit mutigem Trotz alle Leiden zu tragen, zu lachen, wenn Weh' sie faßt, nun, als sie die Geburt des Helden verkündet, da bricht das große heroische Motiv des Wälsungen Siegfried (XXV)* hervor, in seiner vollständigen Doppelform das längste aller Motive der Trilogie, fest und klar in seinem Bau, der es zu einem für sich abgeschlossenen Ganzen macht, wie es außer ihm vielleicht nur das Motiv des Wälsungengeschlechtes ist, eine unvergleichlich stolze und herrliche Melodie, die auf ihren Adlerschwingen die Worte der Walküre trägt:

> Den hehrsten Helden der Welt
> hegst du, o Weib,
> im schirmenden Schooß!

Unter den Klängen der Schwertfanfare überreicht sie

---

* Nahe verwandt mit dem Fluchmotiv, aber zugleich mit einem deutlichen Anklang an die Schwertfanfare.

Sieglinde die Trümmer Notungs, und wieder erhebt sich das Siegfried-Motiv zu der Namengebung:

Der neu gefügt
das Schwert einst schwingt,
den Namen nehm' er von mir —
„Siegfried" freu' sich des Sieg's!

Indem Sieglinde in einem begeisterten Ausbruch ihrer Retterin dankt, ertönt eine neue wunderbar selige und versöhnende Melodie, die bald verstummt, um erst in den letzten Takten der Götterdämmerung sich wie ein Phönix aus dem Weltbrande zu heben und das ganze Werk mit seiner Verkündigung vom Siege der ewigen Liebe abzuschließen.

Mit den prächtigen Worten: „Leb' wohl! dich segnet Sieglindens Weh" verschwindet Sieglinde im Walddunkel. Unmittelbar darauf hört man durch den Sturm Wotans drohende Stimme; angstgeschlagen drängen sich die Walküren vor der Höhle zusammen, in der sich Brünnhilde verborgen hat. Rasend tritt Wotan auf und bedroht jene, welche wagen Brünnhilde zu bergen und die nun vergebens für sie bitten. Da kommt sie selbst demütig aus ihrer Schar hervor, um sich der Strafe zu unterwerfen. Wotan will ihr keine andere Strafe auferlegen, als die sie sich selbst geschaffen hat; sie hat aufgehört Walküre zu sein; nie sendet er sie wieder aus Walhall, nie soll sie wieder Helden in seinen Saal führen oder sein Trinkhorn füllen. Sie ist ausgestoßen aus der Ewigen Schar; hier auf dem Berge will er sie mit wehrlosem Schlafe fesseln als Beute für den Mann, der sie findet und weckt. Die verzweifelten Schwestern flehen für sie; aber Wotan jagt sie zornig weg und gebietet ihnen, sich nie mehr der Klippe zu nähern, wenn sie nicht ihr Los teilen wollen. Wie verscheuchte

Vögel stürmen sie fort; der Walkürenritt verliert sich in der Ferne.

Und nun beginnt die schöne Szene, welche ohne Vergleich die populärste des ganzen Werkes geworden ist.

Brünnhilde liegt vom Schrecken halbbetäubt vor Wotans Füßen: langsam erhebt sie sich und sucht sich demütig in rührenden Tönen zu rechtfertigen: — (Rechtfertigungs-Melodie XXVI)

War es so schmählich,
was ich verbrach,
daß mein Verbrechen so schmählich du bestraf'st?
War es so niedrig,
was ich dir that,
daß du so tief mir Erniedrigung schaff'st?

Sie hatte ja dem ersten Befehle Wotans, ehe Fricka ihn umstimmte, gehorcht; sie sah, was er nicht sah: Siegmund und seine Liebe. „So thatest du, was zu thun so gern ich begehrt," sagt Wotan bitter „doch was nicht zu thun die Not zwiefach mich zwang! dich labte selige Lust, während göttliche Not bittere Galle mir mischte! du folgtest selig der Liebe Macht — folge nun dem, den du lieben mußt!" „Soll ich dem herrischen Manne gehorchen, so gieb mich nicht dem Feigen preis; soll fesselnder Schlaf mich binden, so vergönne mir das Eine: die Schlafende schütze mit scheuchendem Schrecken, daß nur ein furchtloser Held einst mich finde" (Siegfriedmotiv). „Zu viel begehrst du, zu viel der Gunst!" Aber Brünnhilde, die ihn bewegt sieht, umfaßt seine Kniee, und begehrt in leidenschaftlicher Begeisterung, unter dem Rasen des Walkürenrittes und Feuerzaubers einen Flammenwall um den Fels. Überwältigt hebt Wotan seine Tochter zu sich auf, während die schicksalsschwangere Schlummermelodie (XXVII) sich zum ersten mal (doch vergl. das

oben S. 71 bemerkte) hören läßt; er ist nicht mehr der strafende Gott, sondern der Vater, der von seinem Kinde scheiden muß; in dem herrlichen Abschiedsgesang „Leb' wohl, du kühnes, herrliches Kind" bricht seine Liebe mächtig durch; er gelobt ihr das schützende Feuer, das Feige von ihrem Berge scheuchen soll; denn — verkündet er mit den stolzen Tönen des Siegfriedmotives —

denn Einer nur freie die Braut,
der freier als ich der Gott!

Brünnhilde wirft sich ihm dankerfüllt in die Arme; lange hält er sie umarmt und kann sich an ihr nicht satt sehen:

Der Augen leuchtendes Paar,
das oft ich lächelnd gekos't,
wenn Kampfes-Lust
ein Kuß dir lohnte,
wenn kindlich lallend
der Helden Lob
von holden Lippen dir floß —,
zum letzten mal
letz' es mich heut'
mit des Lebewohles
letztem Kuß!
Dem glücklicher'n Manne
glänze sein Stern;
dem unsel'gen Ew'gen
muß es scheidend sich schließen!
Denn so — kehrt
der Gott sich dir ab,
so küßt er die Gottheit von dir.

Diese letzten zögernden Worte werden von dem schwermütig anschwellenden Entsagungsmotiv begleitet; mit einem langen Kuß schließt er ihre Augen. Weich und geheimnisvoll

senken sich die Dämmerungsakkorde nieder; ihre Glieder ermatten in seinen Vaterarmen. Vorsichtig bettet er sie unter eine große Tanne, ihr Haupt auf einen Stein legend, setzt ihr den Helm auf das Haupt, bedeckt sie mit dem großen blanken Schild und legt den Speer, der die Helden auf der Walstatt gekoren, in ihren Arm. Langsam vollbringt er dies, oft in die Betrachtung der geliebten Tochter versunken, während das Schlummermotiv wehmütig von der Abschiedsmelodie (XXVIII „zum letzten mal letz' es mich heut'") durchwebt wird, bis endlich das abschließende Schicksals-Thema ihn weckt. Er ergreift seinen Runenspeer; unter dem gewaltig niederschreitenden Posaunenklang des Speermotives stößt er ihn gegen den Felsengrund:

Loge, hör'!
lausche hieher!
Wie zuerst ich dich fand
als feurige Glut,
wie dann einst du mir schwandest
als schweifende Lohe:
wie ich dich band,
bann' ich dich heut'!
Herauf, wabernde Lohe,
umlod're mir feurig den Fels!*

Auf den Stoß der Speerspitze gegen den Felsen springt unter Loges Feuermotiv eine kleine Flamme empor und leckt über den Steingrund hin, wo die Speerspitze ihr den Weg weist; bald spielen die Flammen zwischen den Felsstücken welche vom Brande durchglüht werden, und indem das schützende Feuer den Rand des Berges sucht, schlägt zuletzt eine mächtige Lohe, wirbelnde rote Wolken von Funken,

* Vergl. zu den Worten: „Wie einst du mir schwandest" Loges Worte am Schlusse des Rheingold.

von der verborgenen Berglehne über die Zacken gegen den Himmel auf. Der unruhige scharfe Schein strahlt über den Schild und Helm der schlafenden Walküre und blinkt auf der Brünne des Gottes, während sich die Rabenflügel seines Helmes dunkel von dem wogenden Goldgrund des Flammenmeeres und Funkenregens abheben. Noch einmal erschallt seine mächtige Stimme:

Wer meines Speeres
Spitze fürchtet,
durchschreite das Feuer nie!

und diese Drohung beantwortend steigt das große Siegfriedmotiv mit siegreichen Posaunenklang auf durch die springende und sausende Streichfigur des Feuerzaubers, über den sich die Schlummermelodie wie eine Bogenbrücke von klaren Tönen spannt; diese zwei Motive klingen fort, während das Siegfriedthema der traurigen Abschiedsmelodie weicht, und bleiben schließlich allein zurück in den höchsten Regionen, ohne Untergrund, bis plötzlich und unerwartet, als sich der Gott langsam fortwendet, das Schicksalsmotiv von tief unten her sich erhebt und zweimal seine dunklen, sich brechenden Tonwogen vorbeirollt.

Leiser und gleichsam sich entfernend wogen die Feuerklänge, während in einzelnen Glockentönen die stille Schlummermelodie gleichsam klare Mohntropfen über sie herabfallen läßt, und der Vorhang zieht sich zusammen vor der einsamen Bergspitze, wo die Walküre im Zauberschlaf liegt, bis dereinst „der Wecker kommt.“

## II.

## Der Stoff und seine Quellen.

Betrachtet man die Stücke der Tetralogie für sich, so ist die „Walküre" zweifellos das schönste und vollendetste, ob man nun auf den dramatischen Bau, auf die Poesie der Dichtung, die musikalische Fülle, die Gefühle welche sie weckt, den szenischen Eindruck, oder endlich auf die Genialität sieht, mit der die Bruchstücke des Rohstoffes der Sage ausgewählt, umgeformt und verschmolzen sind. Überall, wo es in würdiger Ausführung aufgeführt worden ist, hat es das Publikum mit der unwiderstehlichen Macht des Meisterwerkes hingerissen.. Da es zugleich dasjenige ist, von dem wir die meiste Hoffnung hegen dürfen, es bald auf unseren heimischen szenischen Boden verpflanzt zu sehen, wird man es begreiflich finden, daß ich mit besonderer Liebe bei diesem Werk verweile und nachdem ich, so gut ich konnte, seinen Inhalt und seine Wirkung dargestellt habe, will ich nun versuchen seine Eigentümlichkeiien von der Seite der Sagenwelt zu beleuchten, in der es wurzelt, selbst wenn dies eine etwas weitläufigere Analyse erfordern sollte.

Als Wagner nach einigem Schwanken zwischen einem deutschhistorischen Stoff (Friedrich Barbarossa) und Stoffen der deutschen Sagenwelt von seinem guten Sterne zu letzteren geführt wurde und beschloß, die Siegfriedgestalt zu seinem Gegenstand zu wählen, um ein heroisches Bild des germanischen Ideals zu geben, scheint er ziemlich bald damit ins Reine gekommen zu sein, daß er sie nicht aus dem nationalen Epos nehmen konnte, sondern zu den altnordischen Sagen und Liedern von dem rheinischen Helden zurückgreifen mußte. Hier fand er nun außer dem Drachenkampf das mythische Bild des Helden, der durch die Waberlohe zur

einsamen Bergspitze dringt und dort die schlummernde Walküre weckt. Das phantastisch Stimmungsvolle, der szenische Effekt und die musikalischen Möglichkeiten der Situation packten den Dichterkomponisten sofort. Aber wie war die Walküre dorthin gekommen? Sage und Lied berichten darüber kurz, daß die Walküre gegen Odins Gebot einen alten König in der Schlacht zu Gunsten des jungen Agnar gefällt hatte, welcher ihr einmal im Schlafe das Schwanenhemd geraubt und sie dadurch gezwungen hatte, ihm beständigen Sieg zu geloben. Zur Strafe stach sie Odin mit dem Schlafdorn auf dem Hindarfjall (Hinterberg) am Rhein und entflammte die Waberlohe um denselben zu ihrem Schutze. Darin lag nun etwas brauchbares: die Handlung der Walküre gegen das Gebot Heervaters; aber an Stelle des äußeren Zwanges brauchte der Dramatiker eine freie, menschliche Rührung bei Brünnhilde. War nun bereits an und für sich der Kampf der diesem Sagenkreise ganz fremden Könige ein undramatisches Motiv, so wurde er es dadurch doppelt; jene Rührung mußte in Verbindung mit etwas für die Handlung und die Hauptpersonen Zentralem gesetzt werden: die Zuschauer mußten an diesem Kampfe, in den sie eigenmächtig eingreift, tief beteiligt sein, und zwar beteiligt zum Vorteile des Helden, dem Brünnhilde gegen die Entscheidung des Schicksals Sieg verleihen will; und indem dieser der Vater Siegfrieds wurde, empfing das Ganze erst seine volle Bedeutung und dramatische Gestaltung. Der Gedanke des Meisters mußte notwendig darauf geraten, da jede andere Lösung unbefriedigend, und eine bessere undenkbar war; übrigens werde ich später beweisen, daß ein bestimmter Zug in der Völsunga-Saga einen Fingerzeig in diese Richtung gab.

Bedurfte es also in diesem zweiten Teile des Dramas nur einer kleinen Verschiebung, um alles in Ordnung zu

bringen, so war ein ganz anderes Ringen mit dem Stoffe zur Organisation des ersten Teiles notwendig, welcher zu jenem verhängnisvollen Kampfe führt, und somit von Siegfrieds Eltern handeln mußte.

Die Völsunga-Saga erzählt vom Vater Sigurds, Siegmund, daß er eine Zwillingsschwester Signy hatte; sie waren Kinder Völsungs (= Wälse bei Wagner).* Signy wird gegen ihren Wunsch mit dem Gautenkönig Siggeir vermählt. Die Hochzeit fand in der Halle Völsungs statt, welche um einen Apfelbaum, dessen Krone durch das Dach hinauswuchs, gebaut war. Während die Gäste versammelt saßen, kam ein einäugiger Mann herein und stieß ein Schwert in den Stamm als Gabe für den, der es herauszöge. Nachdem Alle es vergeblich versucht hatten, zog es Siegmund mit Leichtigkeit heraus. Siggeir wollte es ihm abkaufen, aber Siegmund schlug ihm das höhnisch ab. Siggeir zog nun mit seiner jungen Gattin heim, früher als es geziemend war, und um das gutzumachen, lud er Völsung und seine Söhne ein. Als sie zur verabredeten Zeit kamen, ging ihnen Signy entgegen und warnte sie vor Verrat ihres Mannes. Doch die Völsungen wollten vor keiner Gefahr fliehen. Es kam zu einer großen Schlacht, in welcher Völsung fiel, und alle Söhne gefangen und in einen Stock draußen im Walde gesetzt wurden. Jede Nacht kam ein alter Elch, biß einen von ihnen tot und fraß ihn auf. Als Siegmund allein übrig war, sandte Signy einen Mann zu ihm, der über sein Antlitz Honig strich und ihm ein Stück in den Mund legte; und als der Elch den Honig ableckte und die Zunge

* Wälsung (Völsung), welcher der Saga nach im vierten Glied von Wotan abstammt, setzt einen Wälse (Wälsung = „der Sohn Wälses") voraus, der in der Saga nicht vorkommt; daß jedoch die Überlieferung einen Wälse kannte, zeigt das angelsächsische Gedicht Beowulf, wo Siegmund der Sohn Wälses genannt wird.

in seinen Mund steckte, biß er sich in sie fest, so daß sie an der Wurzel abriß und der Elch den Tod davontrug. Dieser Elch war die Mutter Siggeirs, eine Hexe. Aber während des Kampfes war der Stock entzweigesprungen, so daß Siegmund nun frei war. Er lebte nun im Walde, und nur Signy kannte seinen Aufenthaltsort. Sie sandte ihm ihre Söhne, daß sie ihm helfen sollten; aber da sie sich sofort als zu unmännlich dazu herausstellten, brachte er sie auf ihr Gebot um. Darauf tauschte sie mit einer jungen Zauberfrau die Gestalt; diese brachte die Nacht bei König Siggeir zu, während sie Siegmund in seiner Waldhütte besuchte und sein Lager teilte. Als die Zeit kam, gebar sie einen starken Knaben, den sie Sinfjötli nannte. Zehn Jahre alt wurde er zu Siegmund gesandt und bestand die Probe, zu der seinen Brüdern der Mut gefehlt hatte: einen Teig zu kneten, in dem eine Natter lag. Doch noch war der Knabe zu jung, um an der Rache teil zu nehmen; er mußte erst durch ein Räuberleben mit Siegmund zusammen abgehärtet werden. Eines Tages kamen sie zu einem Hause, in welchem zwei Königssöhne schliefen; außen vor dem Hause hingen zwei Wolfsfelle, aus denen sie nur jeden zehnten Tag kommen konnten. In diese Felle fuhren Siegmund und Sinfjötli, und bestanden schwere Kämpfe in den neun Tagen, während welcher sie Wölfe sein mußten. Endlich, als Sinfjötli erwachsen war, gingen sie zur Halle Siggeirs, um Rache zu nehmen. Sie wurden zwar gefangen und lebendig begraben. Aber Signy hatte das Schwert Siegmunds heimlich zu ihnen zu schaffen gewußt, mit welchem sie sich herausgruben; darauf zündeten sie die Halle des Königs an. Signy wollte jedoch nicht zu ihnen herauskommen; sie hatte nun Rache erlangt und starb nun ebenso gern mit ihrem Manne, wie sie ungern mit ihm gelebt hatte. Siegmund begab sich heim in sein früheres Reich

und wurde dort ein mächtiger König. Mit Borghild hatte er einen Sohn Helgi, der später den Beinamen Hundingsbani bekam. Später heiratete Siegmund Hjördis, die Tochter König Eylimis. Aber Hundings Sohn Lyngvi, der auch um sie geworben, machte einen Einfall in das Reich Siegmunds, während Eylimi bei ihm war, und es kam zu einer großen Schlacht. Der alte Siegmund ging beständig durch die Reihen der Feinde und hieb nach beiden Seiten mit dem Schwert, das er als Jüngling aus dem Stamme gezogen; niemand konnte zählen, wie viele vor ihm fielen und er war blutig bis zu den Schultern. Seine Schutzgöttinen schirmten ihn, so daß ihn keine Waffe verletzte. Da kam ihm ein einäugiger Mann mit breitem Hut und blauem Mantel entgegen; er schwang einen Speer gegen Siegmund, und als dieser darauf hieb, brach das Schwert entzwei. Da wandte sich das Glück und sowohl Siegmund als Eylimi fielen.

Vor der Schlacht war Hjördis mit einer Dienerin und vielen Schätzen in einen Wald geführt worden. Als es nun Nacht wurde, ging sie auf den Walplatz und fand dort ihren sterbenden Mann. Sie fragt ihn, ob er noch geheilt werden kann, aber er antwortet: „Das Glück ist von mir gewichen, und Odin will nicht länger, daß ich das Schwert schwinge; einem Anderen ist das bestimmt. Du gehst mit einem Knaben, der soll der berühmteste Held unseres Geschlechtes werden, und sein Name soll leben so lange die Welt steht. Verwahre sorglich die Schwertstücke, aus denen ein neues Schwert geschmiedet werden soll, das soll Gram heißen und unser Sohn soll damit große Heldenthaten verrichten.“ Darauf nahm er Abschied von ihr und starb, als der Tag dämmerte; da legten Schiffe ans Land: das war Alf, der Sohn König Hjalpreks von Dänemark; sie folgte ihm in sein Reich und heiratete ihn, nachdem

sie Sigurd geboren, der nachmals den Beinamen Fafnisbani empfing und der berühmteste Held wurde.

Nach dieser Vorführung des Stoffes ist es überflüssig, ausführliche Parallelen zwischen ihm und der Handlung in Wagners Drama zu ziehen; die vielen Ähnlichkeiten sind gerade so ins Auge fallend, wie der durchgreifende Unterschied. Alles ist anders, und doch findet sich fast jeder charakteristische Zug wieder. Ich will hier blos im Vorbeigehen darauf aufmerksam machen, wie die Erzählung von den Wolfsfellen dazu benützt worden ist, dem Leben Wälses — oder Wolfes — und Siegmunds als Waldgänger eine eigentümlich wilde und mystische Färbung zu geben, obschon sich die äußerst diskrete Anwendung auf ein Spiel mit den Worten „Wolfe" und „Wolfspaar" und die Erzählung von dem leeren Wolfsfell, als der letzten Spur vom Vater, beschränkt. Interessant ist es auch zu sehen, wie die Erzählung, wie Odin im letzten Kampfe Siegmund gegenüber tritt, dessen Siegschwert an dem göttlichen Speer zerbricht, ergänzend zur Sage von der Walküre, die einem Helden gegen Odins Wunsch Sieg schenkt, getreten ist. Da im Drama nur von einer Kampfszene die Rede sein konnte, war es natürlich, daß diese zwei Motive kombiniert wurden. Aber es ist beachtenswert, daß der vorausgehende Satz der Saga „aber so schirmten ihn seine Schutzgöttinen, daß er nicht verwundet wurde" diese Kombination erleichtern konnte, indem er die Vorstellung von Walküren weckte, welche gegen Odin kämpften.

Eine keineswegs unwesentliche Veränderung ist, daß Wagner die Handlung aus einer verhältnismäßig entwickelten Zeit, in der sich Könige mit großen geordneten Heeren bekämpfen, in eine im höchsten Grade heroische und barbarische versetzt hat, wo Mann gegen Mann und die Verwandten des Mannes, die zu Hilfe gerufen werden, steht, wo der

Flüchtling mit Hundemeuten gejagt, und die große Schlacht durch einem Zweikampf ersetzt wird. Man sieht leicht ein, daß durch diese Vereinfachung viel für die szenische Wirkung in großen, kräftigen Linien, und, was wesentlicher ist, für die Entwicklung und gradweise Steigerung der ganzen Trilogie gewonnen wird. Denn erst in der Götterdämmerung, dem letzten Tage des Weltdramas, finden wir Häuptlinge mit einem geordneten Heer von Kriegern, die ihrem Aufgebot folgen; so sieht man das frühere Geschlecht, auf einer primitiveren Kulturstufe stehend, den notwendigen Übergang von der Götter- und Riesen-Welt des Vorspiels zu der geordneten menschlichen Gesellschaft der Schluß-Tragödie bilden. Dem Zuschauer scheint diese Veränderung leicht und selbstverständlich zu sein; das ist jedoch eine Selbstverständlichkeit wie das Ei des Kolumbus, und verdient als Zeugnis von Wagners Sicherheit in der dichterischen Behandlung des Ganzen hervorgehoben zu werden.

Die Hauptsache bei der Läuterung und Idealisierung des Stoffes ist indeß das Verhältnis zwischen Bruder und Schwester, welches, wie man sieht, von der Sage gegeben ist, aber in einer Form, die in einer modernen Dichtung ganz unanwendbar und auch ganz überflüssig erscheint, da es in der Sage eine untergeordnete Rolle spielt. Die Frucht dieses Verhältnisses ist ja nicht der alles verdunkelnde Held Sigurd, sondern der wilde und wenig hervorragende Sinfjötli. Nur durch eine starke Umdichtung, welche Sigurd an die Stelle Sinfjötlis setzt, kann Wagner dieses Verhältnis machtvoll in den Vordergrund bringen. Weshalb er dieses Wagestück unternommen, das bei der ersten Betrachtung des Stoffes, wie er vorlag, nicht blos höchst bedenklich, sondern geradezu todbringend scheinen mußte, darüber hoffe ich eine durchaus befriedigende Auskunft geben zu können.

## III.

## Die Erotik in der Walküre.

In der Sage hat die Verbindung zwischen Bruder und Schwester keine andere Bedeutung als die, daß Signy um Siegmund einen Helfer zum Rachewerk zu verschaffen, dies mit ihm selbst thun muß, da sich ihre Söhne mit Siggeir zu schwach zeigen, nicht genug Wälsungenblut in sich haben. Diese Rücksicht auf die reine Abstammung findet sich auch im Drama; höchst charakteristisch sind in dieser Beziehung die Worte Hagens:

Ein Zwillingspaar,
von Liebe bezwungen, —
zeugten den ächtesten Sohn.

Aber das erhält seine echte Bedeutung erst dadurch, daß Wagner durch die Identifikation Wälsungs mit Odin das Zwillingspaar unmittelbar zu Odins Kindern macht, während sie nach der Saga nur im vierten Glied von ihm stammen. Damit wird dem Verhältnis die Spitze abgebrochen; das Liebesverhältnis zwischen diesen Geschwistern ist nicht anstößiger als das zwischen Adams Kindern. Wohl giebt es andere Menschen auf Erden — Abkömmlinge von Riesen und Dämonen — aber die edlen Götterkinder stehen allein unter ihnen, hingewiesen auf sich selbst; nur auf erniedrigende Weise können sie in erzwungenes Verhältnis mit jenen geraten, wie Sieglinde zu Hunding. Deshalb wird ihre freie Hingebung in Liebe an den naturverwandten Mann keine Entwürdigung, sondern Erhebung.

Und hier berühren wir die Frage, warum Wagner mit Vorliebe dieses widerstrebende Sagenelement hervorzog. Er sah in der auf einen Gott zurückgehenden leib-

lichen Verwandtschaft ein mächtiges, sinnliches und deshalb künstlerisches Symbol für die geistige Wahlverwandtschaft, welche die Bedingung einer idealen Liebe, der tiefen Übereinstimmung der Seelen bildet, welche hier um so strahlender hervortritt, weil sie sich in vollständiger Isolierung unter finsterer und feindlicher Umgebung zeigt.* Sein großer, auf Ideen gerichteter Geist, der auf seinem künstlerischen Weg immer nach der Formel, dem zusammenfassenden Symbol, geht, das in verkürzter Form der Phantasie fast plötzlich eine Vorstellung giebt, die sonst einer langen vorbereitenden Entwicklung bedürfte, hat hier, wie mir scheint, den besten möglichen Griff gethan, indem er den großen Vorteil, wie ihn die dunkle Sagenzeit des Stoffes bot, benützte. Und auf keinem Punkt war ein solcher Fund wichtiger als hier, denn die rasche Bewegung des Dramas hat der vollen Entwicklung des Liebesverhältnisses immer große Schwierigkeiten in den Weg gelegt; gerade das geistig wertvollste in der erotischen Leidenschaft, die Selbstspiegelung der Seele in dem Geliebten, der Jubel darüber, das Beste in sich auch außer sich vorzufinden, mit der selbstständigen Fähigkeit, die Liebe zu erwidern, die Doppelnatur dieser Begegnung als Neu-Entdeckung und Wiederauffindung

* Die Parallele ist so natürlich, daß man sie öfter benützt finden kann. Ich blätterte heute in einer englischen Gedichtsammlung (von Matthew Arnold) und stutzte beim Anblick folgender Strophe:

Each on his own strict line we move,
and some find death ere they find love,
so far apart their lives are thrown
from the twin soul that halves their own.

Klassisch gebildete Leser werden hier auch der erotischen Mythe Platons im Symposion gedenken, auf die gewiß obige Strophe zielt. — Niemals jedoch ist meines Wissens der Gedanke mit solcher dichterischer Kraft und zu einem so großen Endzweck lebendig gemacht worden wie bei Wagner.

— das kommt bei dem Dramatiker nur zu oft zu kurz. Bisweilen gelingt ihm das dämonische in der Erotik — selten das Göttliche und deshalb Menschliche. Man sieht leicht, daß gerade dieses verklärende Element durch die Art zu seinem Recht gekommen ist, mit der Wagner die rohe Sage von der Liebe des Zwillingspaares benützt hat; die plötzliche Liebesbegegnung auf der Szene, welche meist ebenso bekannt als unbefriedigend ist, und deren vorbereitende Schritte man, wenn sie überhaupt vorhanden sind, auf Treu und Glauben annehmen muß, dies alles empfängt hier auf eine ungeahnte Weise seine sichtbare, vertiefende Perspektive, und das Liebeslied des Augenblickes eignet hier den wehmütig schönen Klang, der sonst nur Melodien aus längst entschwundenen Tagen zukommt. Das Patina, welches fast immer an der Erosstatue des Thaliatempels vermißt wird, deren Bronze so grell glänzt, daß die harmonische Schönheit der Züge nicht zu uns sprechen kann, dieses findet sich hier und gönnt uns einen ungestörten Genuß.

Man wird das vielleicht als eine künstliche Deutung betrachten, oder denken, ein solcher verborgener Sinn im Kunstwerk nütze der Menge nicht, die ihn nicht versteht, sondern nur naiv auf das sieht, was vor sich geht; aber die Sache ist die, daß gerade dieser „verborgene“ Sinn in dem, was vor sich geht, offenbar und von Allen verstanden wird, selbst wenn sie sich ihn nicht begrifflich klar machen. Es mag in einer kritischen Analyse ausgeklügelt erscheinen, in der lebenden Form des Kunstwerkes reißt es in unmittelbarer Illusion hin. Beweis hierfür, daß, wenn sich auch vielleicht einige kurzsichtige Moralisten finden, welche am ersten Akt der Walküre Anstoß genommen haben, das große Publikum mit Siegmund und Sieglinde geweint und gejubelt hat, ohne irgendwie Anstoß zu nehmen, trotzdem

es sich zugleich um einen Ehebruch handelt. Auch diese Seite der Sache müssen wir näher betrachten; es ist nicht das erstemal, daß Wagner dieses Motiv behandelt.

Daß die Liebe nur dann dramatisch werden kann, wenn sie Hindernisse zu besiegen oder vor ihnen zu weichen hat, haben die Dramatiker seit jeher gewußt und sich nach Möglichkeit bemüht, die Natur dieser Hindernisse zu variieren. In den „Meistersingern" hat Wagner das alte Komödienmotiv, daß die Schwierigkeit die Geliebte zu erlangen bei dem Vater liegt, derart verwendet, daß es hier ein Gelübde ist, das den Vater bindet, sie dem siegreichen Meistersinger zu geben. Es dreht sich um das blutjunge Mädchen, das kein Band bindet und deren Herz bereits dem Freier gehört; frisch, naiv und schön wie sie selbst ist die ganze Situation und ihre Behandlung. So liebt die Jugend in der Frühlingszeit, ohne Skrupel und Zerissenheit, in seliger Unwissenheit über die Pflichtkollisionen des Lebens, hoffnungsvoll und nur von solchen kleinen Gefahren bedrückt, welche das Ganze spannend machen und die Leidenschaft anstacheln. Das ist die Komödie. Aber auch in dem düstern Licht der Tragödie sah Wagner die Liebe ihre Schönheit entfalten, ihre göttliche Kraft zeigen, die sich in jener leichten und spielenden Form nur ahnen ließ, und so hatte er bereits lange vor den Meistersingern jenen tragisch-erotischen Stoff behandelt, der in der deutschen Literatur durch ein köstliches Erbe aus ihrem ersten goldenen Alter klassisch ist: Tristan und Isolde.

In dieser schönen und tiefsinnigen Liebestragödie findet sich allerdings ein entsprechendes vertiefendes Element, wie es die Verwandtschaft in der Walküre bildet. Aber die Tristan und Isolde gemeinsame Vergangenheit ist so eigenartig, und die an dieselbe geknüpften Gefühle sind von einer so subtilen, zusammengesetzten und unklaren Natur, daß das

psychologisch Interessante zwar stärker hervortritt, aber — wie immer — auf Kosten der poetischen Tragweite; diese Vergangenheit hat mit einem Worte als erotische Voraussetzung nicht die Allgemeingiltigkeit wie die Jugenderinnerung Siegmunds und Sieglindens und deren verstoßene, weltfeindliche Lage, sie ist nicht in gleichem Grade wie jene ein dichterisches Bild, in welchem Tausende ihre eigene Liebe wie in einem vergrößernden und verklärenden Spiegel erblicken können. Dazu kommt, daß in der Walküre das psychologische Moment und sein Symbol unmittelbar und natürlich zusammenfallen, indem die Verwandtschaft der Geschwister sich in der Ähnlichkeit der Geschwister äußert, die Hunding auf den ersten Blick schlägt: die Sache ist hier selbst das Symbol. Anders in Tristan. Das stark komplizierte Spiel der Gefühle drängte hier nach einer Konzentration für die Phantasie in einem eigenen Symbol; die Sage bot hier den Liebestrank, und dadurch daß Wagner ihn mit dem Todestrank vertauscht und anstatt des Einzelsymboles der Tradition ein Doppelsymbol benützt, in welchem er mit tiefsinniger Reflexion polare Gegensätze zu einer mystischen Einheit verbindet, glückte es dem Meister mit einem im höchsten Grade bewundernswerten Griffe sowohl die äußern wie die inneren Forderungen des Musikdramas in jenem wunderbaren Schluße des ersten Aktes von Tristan zu erfüllen. Daß jedoch trotz der idealen Läuterung des naiven Sagenelements noch Schlacken ungeläuterten Rohstoffes zurückgeblieben sind, zeigt sich am deutlichsten darin, daß der Liebestrank teilweise noch materiell in mente behalten wird, um das Verhältnis gegenüber Marke zu entschuldigen, der ja auch selbst alles vergiebt und zu spät die Liebenden vereinen will, als er vom Tranke hört; ideell ist auch nichts dagegen einzuwenden, daß ein Mann wie König Marke das dämonisch Unwiderstehliche der Leidenschaft nur verstehen kann,

wenn es ihm in dem Symbol des Überglaubens greifbar wird, das ist vollkommen in Ordnung.

Als der Dichterkomponist in der Walküre wieder die Liebe in diesem Konflikt darstellte, welcher der ernsteste und dramatischeste ist und schon aus diesem Grunde für ihn Anziehung haben mußte, erreichte er wie gesagt durch ein einfacheres Mittel eine noch tiefere Wirkung, dadurch daß er die Liebenden die ganze Jugendzeit in innerlichster Gemeinschaft verleben läßt. Die ahnungsvolle und schließlich klare Wiedererkennung macht jeden Zaubertrank überflüssig. Aber auch in anderen Beziehungen ist dieses Verhältnis von dem Tristans ganz verschieden. Dieses kommt nie über die Heimlichkeit mit geheimen Zusammenkünften heraus, deren Entdeckung zur Trennung der Liebenden führt; hier dagegen ist sich die Liebe kaum ihrer selbst bewußt geworden, als sie gewaltsam die Schranken bricht und ihre Stirne frei im Sonnenlichte hebt. Peinlich hinsiechend ist Tristans und Isoldens Liebe; die Siegmunds und Sieglindens ist aufjubelnd, siegend. Die winterliche Kälte und Öde, welche über ihrer ersten furchtsamen Regung liegt, trägt nur dazu bei den Frühlingsglanz hervorzuheben, der ihren siegesgewissen Triumph umstrahlt — sie vertieft die Stimmung durch ihre kräftigen Hintergrundsschatten.

Endlich ist Tristan König Markes Hofgenosse und Freund, während Siegmund von Anfang an in unversöhnlicher Feindschaft mit Hunding und seinem Geschlecht steht, der ihn, den wehrlosen, mit Niederstoßen bedroht. Dieser Unterschied ist von der größten Bedeutung für unser moralisches Gefühl. Er nimmt sie einem Manne, dem er nichts anderes als kaltes Eisen schuldet, befreit sie von einer Ehe, welche für die Göttertochter eine Schändung war, entführt sie „aus Feindeshaus“. Hier bedarf es am Schlusse ebensowenig

eines Zaubertrankes zur Entschuldigung, als im Anfange zur Erklärung.

Tristan ist ein Dieb, dessen Liebenswürdigkeit unsere Verdammung entwaffnet, Siegmund ein Eroberer, welcher begeistert. Es giebt Eroberer, deren Heroismus, deren geniales Recht so einleuchtend ist, daß selbst die Nationen, über welche die Eroberung ergeht, ihnen zujubeln müssen; dieser Wälsung auf der Szene ist der Gesellschaft gegenüber, deren Gesetze er mit Füßen tritt, ein solcher Eroberer. Jener mittelalterliche Liebesheld trägt über seinen schönen, schmerzlich verzogenen Brauen das Brandmal eines entschuldbaren Verbrechens, und wird mit seiner Isolde von dem strengen Dante in Francesca's von Rimini und ihres Paolo Gesellschaft unter den Verdammten erblickt: — dieser heidnische Halbgott trägt auf seiner Stirne den Stempel des idealen Rechtes und gehört heim unter die Einherier in Walhall.

Sicher hat Wagner gefühlt, doß er hier zum ersten und letzten male einen Stoff gefunden, in den er sein ganzes Herz legen konnte, und der erste Akt der Walküre — der mit seinen wenigen, beständig festgehaltenen Motiven als Ganzes wie ein kolossaler Sonatensatz wirkt — ist des Meisters eigenes Liebeslied in ganz anderem Sinne als seine ganze übrige Erotik. Jeder der für die Freimaurersprache der Kunst empfänglich ist, muß hier fühlen, daß sich hier ein Künstlerherz voll und ohne Vorbehalt eröffnet und der Welt sein Bestes und Tiefstes gegeben hat. Nicht umsonst hat Wagner seinen leiblichen Sohn Siegfried getauft und zu seiner Taufe sein Siegfriedidyll komponiert; der große, strahlende siegreiche Sagenheld ist der Sohn, ist in eigentlichem Verstande sein Werk; selbst hat er sich als Siegmund gefühlt und seine innersten und teuersten Gefühle in dessen Liebeslied gelegt. Wenn das Herz, das sich so der Welt erschließt — (nicht der „ganzen Welt" wie Meister

Gottfried in seiner Einleitung zu Tristan sagt, sondern „der Welt, für die mein Herze schlägt, die, so mein Herz im Busen trägt") — wenn dieses dem größten Genius seiner Zeit angehört, so kann man sich denken, daß die Wirkung nicht ausbleibt.

Das absolute ideale Recht dieser Liebe macht sie indes um nichts weniger tragisch als die Tristans und Isoldens: nur eine oberflächliche moralische Auffassung der poetischen Gerechtigkeit, die in der Tragödie herrschen soll, ist genötigt eine solche innere Schuld als Anknüpfung für die Katastrophe zu suchen. Die tragische Kollision findet nicht mit einem abstrakten Ideal, sondern mit der realen Weltordnung statt — das „Schicksal" ist nichts außer diesem großen allgemeinen Strom, der weit entfernt etwas ideales und übergroßes zu sein im Gegenteil auf einem Durchschnittsniveau fließt und demselben seine Stärke entnimmt. Weit entfernt daß der Held, wie gewöhnlich angenommen wird, an tragischem Wert verliert, wenn er an innerer Reinheit und idealem Recht wächst, er kann dadurch nur gewinnen: es giebt nichts echter Tragisches als den ewigen Konflikt zwischen dem persönlichen Recht und der unpersönlichen Regel, dem individuell Wahren und Edlen und dem allgemeinen Guten: die Unmöglichkeit, selbstständig groß, gut und wahr gegenüber seinem eigenen Ideal und gleichzeitig ein unsträflicher Weltbürger zu sein, ist die wirkliche Tragödie in ihrer äußersten Spannung.

Gegen diese Weltordnung haben Siegmund und Sieglinde doppelt und unverzeihlich gesündigt, hier liegt ihre unzweideutige tragische Schuld. Was zwischen ihnen gleich edel wie notwendig ist, würde als allgemeine Handlungsweise nicht blos zu einem rohen willkürlichen Zerrbild verwildern, sondern auch die Gesellschaft untergraben und die feste Rechtsordnung erschüttern, über welche die Götter

wachen. Für diese tritt denn auch Fricka, die Schutzgöttin der Ehe gegen Wotan in die Schranken, dessen parteiische Vaterliebe, von weitgehenden Plänen unterstützt, ihn seine eigene Stellung und die Würde der Götter vergessen läßt. Gegenüber seinen rastlosen neuschaffenden Gedanken, die „nach dem trachten, was noch nie sich traf", steht Fricka fest auf der unerschütterlichen Macht, welche Schiller „das ewig gestrige" nennt: „Stets Gewohntes nur magst du verstehen" bricht Wotan aus, aber vor dieser einseitigen Kraft muß sich seine Doppelseitigkeit beugen, wie er ja in die Bedingungen seiner eigenen Macht verstrickt ist: die Unverbrüchlichkeit der Verträge. So fällt Siegmund. Aber vorher hat der unbezwingbare Heroismus seiner Liebe, welcher der Todesbotschaft der Walküre trotzt, eine neue heroische Kraft freigemacht, die bis dahin den Göttern unterthan war: Brünnhild, in welcher der Aufruhr des Wälsungen „gegen der Götter Rat" fortlebt, und durch welche schließlich Wotans Traum von dem freien Helden, der ohne Hilfe der Götter den Ring zurückgewinnt, erfüllt und das Weltdrama zu seinem versöhnenden Abschluß geführt werden soll.*

Über die Einzelheiten des Textes will ich mich nicht näher auslassen, da ich so bedeutende Proben desselben mitgeteilt habe (s. d. Anm. S. 70), daß sich der Leser selbst eine Vorstellung davon bilden kann, und ich erst nach der Besprechung aller Dramen mich auf eine Untersuchung der dichterischen Verdienste Wagners in diesem Riesenwerke und auf eine Würdigung seines Stiles einlassen kann.

Was die Musik betrifft, so habe nichts besonderes zu den Andeutungen zu fügen, die ich bei der Analyse des Inhalts und bei den allgemeinen Bemerkungen über das

---

* Vrgl. den Abschnitt: „Vom Vorabend zum ersten Tage". Die Hauptstelle für diesen Gedankengang ist Walküre II 2, wo sich Wotan Brünnhilden anvertraut.

Leitmotiv gegeben habe. Sie kann ja schließlich nur selbst ihre Sache führen und wird dies früher oder später thun. Ich will hier nur den Schluß der Walküre hervorheben, wo zweimal nacheinander drei Motive gleichzeitig spielen, ein Meisterwerk technischer Kunstfertigkeit, zu dem man selbst bei dem großen Vorgänger Wagners, Sebastian Bach kein Seitenstück finden dürfte. Denn nicht das ist das Bewunderns-werte, daß es Wagner gelungen ist, drei Motive zusammen wirken zu lassen; welcher moderne musikalische Experimentator hat nicht versucht das nachzuahmen? Nein, das Große daran ist vor allem, daß jedes der drei Motive wirklich zu voller Geltung kommt und gehört wird, während ihr Zusammenwirken ein inhaltsreiches und klares Stimmungsbild hervorruft, und demnächst, daß das virtuosen-hafte Element ganz im Dienste der Kunst verschwunden ist. Außerhalb der dramatischen Motivtechnik würde eine so zusammengesetzte Wirkung leicht das Gepräge der Willkür annehmen, mit formeller technischer Tüchtigkeit zu prahlen und die Bewunderung herauszufordern scheinen; hier ist sie so vollständig von der dramatischen Situation bedingt, daß sie natürlich, ja notwendig erscheint; das Kunststück verschwindet im Kunstwerk, die Bewunderung kann vor Hinrückung nicht aufkommen. Erst später, wenn die Reflexion hinzutritt, geht es vor dem Gedanken auf, über welchen Abgrund von technischer Schwierigkeit, ja scheinbarer Unmöglichkeit uns die vollendete Meisterschaft getragen hat, um uns der übermenschlichen Schönheit teilhaftig werden zu lassen, welche die Zinne des Brünnhildenfelsens umstrahlt.

# Siegfried.

## I.

## Das Musikdrama.

In seiner Waldschmiede sitzt allein der Nibelung Mime, unser alter Bekannter aus dem Rheingold, wo er unter der Geißel seines Bruders Alberich eine so klägliche Rolle spielte. Er hat seine Werkstätte in einer großen Felsenhöhle eingerichtet, die sich mit zwei Ausgängen gegen den Wald öffnet. Der Schmiedeherd ist aus Steinblöcken errichtet und die Esse geht durch das zerspaltene Felsdach hinauf. Ein mächtiger Blasebalg, der durch einen Schwengel in Bewegung gesetzt wird — wie man es in ärmlichen Schmieden noch heute sehen kann — lenkt die Aufmerksamkeit auf sich. An dem großen Ambos in der Mitte der Bühne sitzt Mime und vollendet mißmutig ein Schwert: er weiß, daß es in Jung-Siegfrieds Hand gerade so wie seine Vorgänger zersplittern wird; nur die Trümmer Notungs könnten zu einem tauglichen Schwert für diesen wilden Heldenjüngling geschmiedet werden, aber zu dieser Arbeit reicht selbst des tüchtigsten Schmiedes Kunst und Geschicklichkeit nicht hin: das göttliche Schwert will sich unter den Händen des Zwergen nicht fügen. Aber ohne das Schwert kann Siegfried den Lindwurm Fafner nicht fällen, und Mime kann den Ring

nicht gewinnen, der ihn so mächtig machen soll als sein Bruder Alberich seinerzeit war.

Das Vorspiel, das diesen Auftritt einleitet, ist eines der merkwürdigsten Tongemälde, die Wagner vermittelst seiner Motivtechnik geschaffen hat; es giebt die Situation und die Stimmung gerade so deutlich, ja eindringlicher, als der folgende Monolog. Ich zitiere von Wolzogens Analyse:

„Demgemäß schallt zuerst nur das Motiv des Sinnens in den lange durchgeführten öden Wirbel auf dem Contra-F hinein. Dann meldet sich aus der Tiefe das Objekt des Sinnens im Motive des aufsteigenden Hortes. Hierauf setzt sich nach und nach das für alle Folge zäh an Mimes Person sich heftende regsame Schmiedemotiv in immer anhaltendere Bewegung. Nur kraft seiner Schmiedearbeit kann sich ja Mime das Mittel schaffen, das Objekt seines Sinnens zu erlangen. Während auch der Hort wieder drunten sich regt, treibt von oben her der Geißelschlag des Frohnmotives, bald in gedoppelter Form zugleich, zur Arbeit. Aber eben dieser Frohndienst soll zur Herrschaft führen; und so wird auf dem Höhepunkte des Vorspiels das Frohnmotiv zum siegesfreudig im ff. dreinschallenden Herscherrufe. Daran schließt sich dann sofort ein flimmernd glänzendes Bild des Siegespreises im stets lebhafter wiederholten Ringmotive. Derweilen aber windet sich im Basse langsam schon das Motiv des Wurmes heran, der noch den Hort bewacht; und über den drohend ausgehaltenen Wirbel des letzten Tones hebt sich in hellem C-dur das Motiv des Schwertes, daran Mimes Sinnen nnd Können scheitert."*

* Da nur einige dieser Motive in meinem Buche besprochen und nur eines — das Schmiedemotiv — in der Notenbeilage wiedergegeben ist, wird es nicht überflüssig sein, einige kurze Be-

Mit munterem Hornklang (XXIX) kommt der junge **Siegfried** aus dem Walde heim, einen Bären mit sich bringend, den er an einem Bastseil gefesselt hält und mit Knabenübermut auf den Zwerg hetzt. Mime verliert vor Schreck das Schwert und verkriecht sich hinter dem Herde. Erst als er auf das fertige Schwert weist, läßt sein Plagegeist den Bären in den Wald. Aber das Schwert zerbricht beim ersten Hieb auf den Ambos, und Siegfried ergießt seinen Zorn über den unglücklichen Schmied, während eine unruhig springende Figur, die für die musikalische Entwicklung des Aktes große Bedeutung hat, seinen hastigen Sinn und jugendlichen Übermut charakterisiert. Der Zwerg will ihn milder stimmen, indem er ihm Speise bringt, aber der trotzige Pflegesohn schlägt ihm den Napf aus der Hand: Speise schafft er sich selbst. Umsonst klagt Mime über seine Undankbarkeit und erinnert ihn daran, daß er ihn gepflegt „wie die eigene Haut", seit er ein kleines hilfloses Kind gewesen, daß er ihn erzogen und unterwiesen, für ihn im Schweiße seines

---

merkungen über dieselben hinzuzufügen. Sie stammeu alle aus der dritten Szene des Rheingold, Wotans und Loges Besuch in Nibelheim; allerdings kann das Frohnmotiv auf die erste Szene zurückgeführt werden, wo Alberich, von allen drei Rheintöchtern betrogen, in einen zweitönigen Klageruf ausbricht, der seine momentane Vernichtung ausdrückt, aber erst in der Nibelheimszene entwickelt sich dies kürzeste aller Motive der Tetralogie zu thematischer Bedeutung. Das Doppelpaar der dunkel niedersteigenden Zweiklänge des Motivs des Sinnens begleitet Mimes Plan den Bruder zu überlisten; das Motiv des aufsteigenden Schatzes kommt dort vor, wo die Zwerge, von Alberich hervorgezwungen, den Schatz herbeischleppen und ihn auf sein Gebot auf die Erde bringen, sein Herrscherruf, der ein Paar Takte dieses Motivs zur Koda hat, wird von den Rheingoldakkorden eingeleitet und verbindet sie mit dem Schmiederhythmus. Das barocke Lindwurmmotiv endlich kennt man von Alberichs erster Verwandlung her.

Angesichts gearbeitet hat. Siegfried erklärt hart, vieles habe er ihn gelehrt, nur nicht wie er Mime lieben solle, und alle Tiere im Walde seien ihm teurer als er. Die Vögel locken sich im Lenz, bauen ein Nest, und junges Geflügel flattert da auf; die Rehe auch liegen im Walde gepaart, selbst wilde Füchse und Wölfe; dort lernte er was Liebe sei; der Mutter raubt er die Jungen nie. Wo aber ist Mimes Weib, daß er sie Mutter nenne? Mime kann auch nicht sein Vater sein, denn dem Alten gleichen die Jungen, er aber sah sein Bild im Bach, und das glich nicht dem Zwerg; so gleicht einer Kröte ein glänzender Fisch, doch kroch nie ein Fisch aus der Kröte.

Eine wonnige thematische Melodie hat diese kindliche Beobachtung des Liebes- und Familienlebens in der Natur begleitet, an die sich das erste Erwachen milderer Gefühle beim Jüngling knüpfte. Sie nimmt bisweilen zum Abschluß ein Bruchstück aus Siegmunds und Sieglindens Liebesmotiv (XX) auf (das bereits im Finale des ersten Aktes der Walküre mit der Naturerotik verschmolzen war), denn aus diesen Beobachtungen ging ihm auch die dunkle Ahnung von seinen Eltern auf. Diese ist nun zu heftigem Verlangen gewachsen, und dieses ist es, was ihn beständig wieder heim zu dem verhaßten Mime führt; von ihm muß er erfahren, wer Vater und Mutter ihm sind. Erst will sich Mime ausreden, — er sei ihm Vater und Mutter — aber als ihn der wilde Junge packt und schüttelt, muß er bekennen, daß er nicht sein Vater sei. Das Motiv der tragischen Liebe der Wälsungen (XXI, vom Beginne der Walküre) und das Sieglinden-Motiv (XVII) leiten ein und begleiten die Erzählung Mimes von der verlassenen Sieglinde, die er in Kindesnöten im Walde getroffen. Bei den Worten: „sie starb, doch Siegfried, der genas" erklingt ein Bruchstück des großen Siegfriedmotives (XXV), das

einmal bereits vollständig erklungen ist: als Siegfried erzählte, wie er sein eigenes Bild im Bache erblickt hat. Als ihm nun der Zwerg die Schwertstücke zeigt, die ihm Sieglinde „als geringen Lohn für die Pflege übergeben," da begreift Siegfried, daß nur aus diesen sein Schwert geschmiedet werden kann, und verlangt von ihm, er solle gleich an die Arbeit gehen, denn noch heute will er das Schwert, um dann in die Welt zu ziehen und nie wieder zu kommen. Mit seinem prächtigen Wanderlied (XXXII), das in frischem syncopierten Rhythmus seine trotzige Fahrtenlust und Sehnsucht hinaus charakterisirt, stürmt er in den Wald:

Aus dem Wald fort
in die Welt zieh'n:
nimmer kehr' ich zurück.
Wie ich froh bin,
daß ich frei ward,
nichts mich bindet und zwingt!
Mein Vater bist du nicht!
in der Ferne bin ich heim;
dein Herd ist nicht mein Haus,
meine Decke nicht dein Dach.
Wie der Fisch froh
in der Flut schwimmt,
wie der Fink frei
sich davon schwingt:
flieg' ich von hier,
flute davon,
wie der Wind über'n Wald
weh' ich dahin —
dich, Mime, nie wieder zu sehn!

Kaum sind diese jubelnden Töne in der Ferne verklungen und durch den Hammerrhythmus des verzweifelten

Schmiedes und das entsagende **Ringmotiv** (XII)*, das Mime sein unerreichbares Ziel vorgaukelt, verdrängt, als ein neues mächtiges **Wandermotiv** (XXXI) in volltönenden, ruhig schreitenden Akkorden, von einer marschartigen Melodie gefolgt, einen Wanderer anderer Art verkündet: **Wotan**, der die Welt in allen Richtungen als **Wanderer** durchstreift. Und während Mime zusammengesunken hinter dem Ambos grübelt, tritt der stolze Gast ein, in dunkelblauem langen Mantel, mit herabhängendem Hut, der ein Auge verhüllt, und den Speer als Stab in der Hand. Feierlich begrüßt er den Zwerg:

Heil dir, weiser Schmied!
Dem wegmüden Gast
gönne hold
des Hauses Herd!

Wenig gastfrei empfängt ihn der aufgeschreckte Mime. Der Wanderer bietet ihm Wissen zum Lohn, aber Mime will nicht mehr wissen, dem Weisen weist er den Weg. Doch unverstört nimmt der Wanderer Platz am Herde und setzt sein Haupt der Wissenswette zum Pfand: drei Fragen giebt er dem Zwerge frei, kann Wotan sie nicht beantworten, so hat er sein Haupt an den Zwerg verloren. Der erschrockene Mime fürchtet in seinem Geheimnis belauert zu sein, und anstatt die Gelegenheit zu benützen, sich darüber Kunde zu verschaffen, was er nicht weiß und was ihm doch einzig am Herzen liegt, glaubt er vorsichtig zu handeln, indem er müssige Fragen stellt: welches Geschlecht haust im Schoße der Erde, welches auf ihrem Rücken, welches auf wolkigen Höhen. Der Wanderer kann selbstverständlich eine Frage nach der anderen leicht beantworten; die aus dem Rheingold wohlbekannten Nibelungen-, Riesen- und Götter-

* Phrase: Weibes Wonne und Wert s. S. 17 Anm.

motive tragen seine Antwort, aber an die letzten schließt sich nun bei seinen Worten von der Göttermacht ein neues Motiv, das in punktierter Steigung und festem Niedergang die Skala des Götterdämmerungsmotives durchstürmt — ein Seitenstück zu der „Götternot" in der Walküre. Sich in voller Größe erhebend als er von dem Herren der Asen spricht, vor dessen Runenspeer sich Zwerge und Riesen beugen müssen, stößt er unwillkürlich seinen Speer gegen die Erde; die majestätischen Töne des Speermotives mischen sich mit einem gedämpften Donner, und der bebende Zwerg begreift, welch' mächtigen Gast er beherbergt: „Fragen und Haupt hast du gelöst — nun, Wanderer, geh deines Wegs". Aber die Reihe zu fragen ist nun an den Wanderer gekommen und er nimmt Mimes Haupt als Pfand für drei Fragen. Die erste: welches ist das Geschlecht, dem Wotan feind sich zeigte und das ihm doch das teuerste ist? Hier bleibt der Zwerg die Antwort nicht schuldig, er kennt ja die kurze und traurige Saga der Wälsungen so gut. Auch auf die zweite Frage braucht er sich mit der Antwort nicht zu bedenken: welches Schwert soll Siegfried schwingen um Fafner zu fällen; aber als Wotan nun fragt, wer Notungs Stücke auf's neue zusammenschmieden soll, da fährt Mime in fürchterlichster Unruhe und Schrecken auf. Der Gott höhnt ihn, daß er nicht selbst nach dem einzigen, was ihm zu wissen notwendig, gefragt habe; nun soll er es erfahren: nur wer das Fürchten nie gelernt, schmiedet Notung neu; das verfallene Haupt des Zwergen aber überläßt er dem, der das Fürchten nie gelernt — mit diesen Worten, die zum großen Siegfriedmotiv gesungen werden, entfernt sich der Wanderer.

Während dieses Auftrittes war die Bühne etwas verfinstert gewesen; nun fällt vom Walde her ein stärkeres Licht von der hochgestiegenen Sonne in die Höhle; Mime,

von dem überstandenen Schrecken noch aufgeregt, gerät in ein Angstfieber, in welchem er die Waberlohe zu sehen vermeint, deren Motiv sich sausend und wirbelnd vernehmen läßt; denn diese Lohe steht vor ihm als das Entsetzlichste, das größte Grauen einflößende auf Erden — zusammen mit dem Lindwurm Fafner, dessen schwerfällig kriechendes Motiv den Grundbaß bildet. Mit unfreiwilliger Ironie zeigt sich Mime als der, der nicht bestimmt ist Notung zu schmieden, da er schließlich mit einem lauten Schrei hinter dem Ambos umstürzt und vermeint, Fafner wälze sich mit feuerspeiendem Rachen aus dem Walde heran, um ihn zu verschlingen.

Es ist jedoch Siegfried, der mit seinem lustigen Wandersang nach Hause kommt, welcher dem jagenden und springenden Motiv seines jugendlichen Übermutes weicht, als er ungeduldig nach dem Schwerte ruft und in der leeren Schmiede nach Mime sucht, bis ihm die klägliche Stimme des Zwergen vom Fuße des Amboßes her antwortet. „Schärftest du dort das Schwert?" fragt Siegfried. Aber Mime kann kaum zwei zusammenhängende Worte antworten und weiß sich Armen vor Schreck keinen Rat; er ahnt, daß der junge Wälsung der ist, dem sein Haupt verfallen soll: „Für dich nur besorgt versank ich in Sinnen, wie ich dich wichtiges wiese." „Bis unter den Sitz warst du versunken: was wichtiges fandest du da?" „Das Fürchten lernt' ich für dich." „Das Fürchten? was ist das?" fragt der erstaunte Jüngling. „Kennst du die Furcht nicht, was frommte das festeste Schwert!" bricht der Zwerg aus. „Deiner Mutter hab' ich gelobt in die listige Welt dich nicht zu lassen, ehe du nicht das Fürchten gelernt." Mime ist nun sicher, daß Wotan Siegfried gemeint hat und sieht ein, daß er sein Haupt nur dadurch retten kann, daß er Siegfried das Fürchten lehrt. „Fühltest du nie im düstern Wald bei Dämmerschein, wenn es um dich sauste und brauste, Grausen

die Glieder dir fahen?" fragt er, und indem er bei der Schilderung selbst von seiner vorigen Angst befallen wird, flackert wieder der Feuerzauber und windet sich der Lindwurm; aber bald ertönt auch die weiche Schlummermelodie; denn nicht von dem gräßlichen Drachen, noch auch der furchtbaren Zauberlohe soll Siegfried das Fürchten lernen, wohl aber von der schönen Walküre, wenn er sie aus ihrem tiefen Schlafe weckt, und da soll die Furcht wirklich seine Lehrjahre vollenden und den Jüngling zum Mann machen, der gerüstet ist in die Welt zu ziehen. Die tiefe, ironische Wahrheit, die hinter seiner berechneten Lüge liegt, ahnt der Zwerg nicht, und so spielt die Instrumentalmusik hier wieder die Rolle des Tragödienchores, der mehr weiß, als die handelnden Personen. Das Fremde und Unfaßbare in dieser Schilderung spricht den abenteuerlustigen Helden an:

Sonderlich seltsam
muß das sein!
Hart und fest,
fühl ich, steht mir das Herz.
Das Grieseln und Grausen,
Glühen und Schauern —
Hämmern und Beben —
gern begehr' ich das Bangen,
sehnend verlangt mich's der Lust. —

„Doch wie bringst du mir's bei?" — „Folge mir nur, ich weiß einen Wurm, der lehrt dich das Fürchten." —

Dahin denn sollst du mich führen:
lernt ich das Fürchten,
dann fort in die Welt!
Drum schnell schaffe das Schwert,
in der Welt will ich es schwingen.

Da muß der bebende Zwerg gestehen, daß er die Stücke

nicht zu schmieden vermag. Doch Siegfried tröstet sich leicht, er nimmt die Stücke, schraubt sie in den Schraubstock und beginnt sie in Späne zu zerfeilen, nachdem er eine Menge Kohlen auf den Herd gehäuft und den Blasebalg in kräftige Bewegung gesetzt hat. Eine punktierte Bewegung aus dem Rufe des Waldknaben (XXIX), verbunden mit dem Schmiedemotiv (XIII), begleitet seine Vorbereitung zur Arbeit. Vor der Esse sitzt der grübelnde Mime; er sieht nun, daß dem dummen Knaben das Werk glücken wird, und bangt sein Haupt zu verlieren, oder aber den Ring, wenn Siegfried vor Fafner Angst bekommt. „Hei Mime, geschwind, wie heißt das Schwert, das ich in Späne zersponnen?" ruft der junge Siegfried, der die Späne in einen Schmelztiegel gethan hat und diesen nun in das Feuer setzt; und mit kräftiger Hand erfaßt er das Seil und zieht damit die lange Wippstange, so daß der Blasebalg die Gluten zu lichten Flammen entfacht. Mime fährt aus seinen Gedanken auf: „Notung nennt sich das neidliche Schwert; deine Mutter gab mir die Märe." Mit der an diesen Namen geknüpften Notungphrase (ursprünglich am Schlusse des ersten Aktes der Walküre) als Ausgangspunkt stimmt Siegfried nun aus voller Brust sein gewaltiges Schmiedelied mit der stürmischen Begleitung an, welche von dem großen Blasebalg gespielt zu werden scheint, dessen Stange beständig unter seinem heftigen Griff auf und nieder geht. Mime verfällt inzwischen darauf, einen betäubenden Trank zu bereiten, den er Siegfried zur Labung nach dem Falle Fafners bieten will, um ihn dann zu töten und Ring und Schatz zu gewinnen. Eifrig springt er auf, holt eine Schale, und während Siegfried den geschmolzenen Stahl in die Form gießt und diese in den Wassertrog steckt, aus dem wirbelnde Dämpfe aufschlagen, setzt sich der Zwerg mit putzigem Eifer vorn an die Esse, an deren Kante er mit großer Behändigkeit

seine Eier entzwei schlägt, das Dotter auffängt und in die Schale schüttet und dann Kräuter holt und deren Saft in den Trank mischt. Ein neues, stolzes Motiv bezeichnet nun das glückliche Vorwärtsschreiten der doppelten Arbeit und beherrscht den Schluß dieser kombinirten Szene. Siegfried, der die Stange in den Kohlen glüht, höhnt den armen Schmied, der zu kurz gekommen ist und sich nun auf das Kochen verlegt, und der innerlich vergnügte Mime geht auf den Scherz ein:

Zu Schanden kam ein Schmied,
den Lehrer sein Knabe lehrt;
mit der Kunst ist's beim Alten aus,
als Koch dient er dem Kinde:
brennt es das Eisen zu Brei,
aus Eiern brau't
der Alte ihm Sud.

Während Siegfried mit dem rotglühenden Stahl zum Ambos geht, setzt er seinen Topf über das Feuer. Mit einem lächerlichen Sprung faßt der kleine Mann das Seil und zieht im Schweiße seines Angesichtes den schweren Blasebalg, während der Jüngling, der lustig auf die Stange loshämmert, wieder seine Schmiedeweise amstimmt. Dann taucht er das Schwert in den Trog, jubelt über das starke Zischen, und macht sich nun daran, das Heft anzusetzen, während der Zwerg, dessen Sud nun fertig ist, darüber jubelt, den wilden Knaben überlistet zu haben, und seine überströmende Freude in eine geradezu schwärmerische Melodie ergießt:

Hei Mime! wie glückte dir das,
wer glaubte wohl das von dir!

Da schwingt Siegfried, dessen letzte, leichttanzende Hammerschläge den Griff fertig geschmiedet haben, gleichzeitig das blinkende Schwert empor und zerspaltet mit den Worten:

Schau, Mime! du Schmied: —
so schneidet Siegfrieds Schwert!

den Ambos von oben bis unten unter den volltönenden Siegesklängen der Schwertfanfare. Mime fällt vor Schreck zu Boden, und indem Siegfried stolz das Schwert hebt, fällt der Vorhang.

Als er wieder aufgeht, ist es dunkle Nacht im tiefen Walde. Unter düsteren Tremolowirbeln ertönt dumpf der Riesenrhythmus des Fafnermotives und die plumpen schleppenden Windungen des Lindwurmmotives; die helleren Klangfarben des Ringmotives brechen durch diesen Tönenebel, bis mit fürchterlicher Majestät das drohende Fluchmotiv (XIV) in den Vordergrund tritt, das seine zweite Erfüllung, die sich nähert, warnend anzeigt. Und der, welcher jenen Fluch hatte ergehen lassen, Alberich, wird nun in matter Beleuchtung auf einem Felsblock grübelnd erblickt, wo er vor der Neidhöhle Wache hält. Ein Schein, der durch den Wald fährt, und das Reitmotiv* verkünden, daß ein Reiter naht. „Naht schon der Held, der Fafner fällen soll?" denkt der Zwerg, aber unter dem Jagen des Götternot- (XXII) und Fluchtmotives (VII) — mit einer flüchtigen Reminiszenz an den Abschied von Brünnhilde (XXVIII), dessen Schauplatz er sich genähert hat — tritt der Wanderer aus dem Walddunkel. Erbittert fährt der Nibelung gegen seinen Todfeind auf, der nach seiner Meinung gleich ihm selbst den Ring zurückzubekommen hofft, wenn Fafner getötet ist. Wotan beruhigt ihn: Wen er liebt, läßt er frei walten. Er rät Alberich zu versuchen, ob er nicht den Ring durch Abwendung der Gefahr von

* Aus dem Beginn des letzten Aktes der Walküre; verschieden vom eigentlichen Walkürenritt, den es vorbereitet, und naturalistischer als dieses heroische abgeschlossene Motiv.

Fafner erkaufen könnte; er selbst will ihm den Riesen aufrufen; und er ruft in die Höhle hinein. Eine tiefe, gleichsam unterirdische Stimme antwortet, mürrisch über die Störung. — „Wache du Wurm! Ein starker Held naht, dich heiligen will er bestehn. Kühn ist des Kindes Kraft, scharf schneidet sein Schwert." „Mich hungert sein!" lautet die Antwort des Ungeheuers. Nun gelobt Alberich die Gefahr abzuwenden, wenn er den Ring erhält. „Ich lieg' und besitze: laßt mich schlafen!" lautet es zurück. Wotan lacht laut über diesen mißlungenen Versuch und stürmt weg, und sobald die Töne des Rittes sich verlieren, zieht sich Alberich mit seinem Fluche in eine Felsenkluft zurück. Das Fafnermotiv und die Lindwurmbewegung bleiben, während es im Bergwalde Tag wird. Eine mächtige Linde, deren Blätter sich im Winde bewegen, hebt sich im Mittelgrund auf einer Anhöhe, an deren Fuß eine Quelle zwischen Binsen rieselt. Im Hintergrund klafft der oberste Teil des Höhlenschlundes dunkel zwischen dem hellen Laub; ein felsiger Abhang führt an der Quelle vorbei zu ihm hinauf und senkt sich in seine Mündung; vorn zur Seite erhebt sich eine zerklüftete Felswand.

Unter Tönen aus dem Schmiedelied und der Jugendlust tritt Siegfried mit Mime auf; in seltsamer Mollverkleidung wird die Schlummermelodie (XXVII) angedeutet, als sie an dieser Stelle stehen bleiben, wo Siegfried versuchen soll das Fürchten zu lernen. Lernt er es nicht hier, meint Mime, so erfährt er es schwerlich anderswo; und er schildert den gräßlichen Rachen des Wurmes und sein Giftspeien. Aber der Jüngling fragt ruhig:

Doch heiße mich das:
hat der Wurm ein Herz?

Mime.

Ein grimmiges, hartes Herz!

Siegfried.

Das sitzt ihm doch
wo es jedem schlägt,
trag' es Mann oder Tier?

Mime.

Gewiß, Knabe,
da führt's auch der Wurm;
nun kommt dir das Fürchten wohl an?

Siegfried.

Notung stoß' ich
dem stolzen in's Herz:
soll das etwa Fürchten heißen?

Mime rät ihm hier zu warten, bis der Wurm, wenn die Sonne gestiegen, sich aus der Höhle zur Quelle herabwälzt, um zu trinken, und entfernt sich mit dem frommen Wunsche:

Fafner und Siegfried —
Siegfried und Fafner —
o brächten beide sich um!

Froh, seiner verhaßten Gesellschaft entronnen zu sein, streckt sich Siegfried unter der Linde hin; mit sanftem geheimnisvollen Weben spricht die Waldeinsamkeit zu dem Jüngling, so friedlich, als ob in ihrem Schoße kein Schrecken sich berge. Seine Gedanken sind auch von der Neidhöhle weit entfernt; glücklich, zu wissen daß er Mime nicht als Vater zu lieben braucht, denkt er an seine Eltern; der Vater sah wohl aus wie er, aber wie sah wohl seine Mutter aus? das kann er sich gar nicht denken. Nur dunkle Ahnung und Sehnsucht regt sich in ihm, während das wehmütige Motiv der tragischen Liebe der Wälsungen durch das zitternde Säuseln des Waldwebens ertönt; und die schöne

Melodie, welche sich im ersten Aufzug an seine Schilderung des Liebeslebens in der Natur anschloß, begleitet nun sein kindliches Grübeln über seine Geburt und den Tod der Mutter:

Da bang sie mich geboren,
warum aber starb sie da?
Sterben die Menschenmütter
an ihren Söhnen
alle dahin?
Traurig wäre das, traun!

Er sinkt wieder in schweigendes Träumen, während das Waldweben stärker um ihn braust, als ob alle Blätter des Urwaldes Zungen wären, die flüsterten und murmelten. Und über dieser bewegten Tonmasse erhebt sich nun die einsame Vogelstimme in klaren Flötentönen, Trillern und Läufen, frei und launisch in ihrer Bewegung, bis sie sich zu einer erfaßbaren Melodie gestaltet, die doch noch den ganzen ungekünstelten Reiz der Natürlichkeit bewahrt hat und (obschon mit geringer beweisbarer Gleichheit) an den Walalaweiaruf der Rheintöchter, „der wilden Wasservögel," und den Hojotohoschrei der Walküren, der kriegerischen Sturmvögel, erinnert. Aufmerksam lauscht der Jüngling, der früher nie diese Vogelstimme im Walde gehört hat, und kaum verstummt sie, nachdem sie sich zu dem letzten, hohen und langausklingenden Ton aufgeschwungen, als er von Lust ergriffen wird „das süße Stammeln zu verstehen"; vielleicht erzählt es ihm etwas von der Mutter. Der Zwerg hat ihm einst gesagt, man könne dazu kommen, der Vögel Sprache zu verstehen; er will sie auf einem Rohr nachahmen; kann er erst den Sang nachahmen, so faßt er wohl auch seinen Inhalt. Hurtig springt er zur Quelle, schneidet eine Binse mit seinem Schwert ab und schnitzt daraus eine Flöte, während der Vogel ein Stück seiner Melodie hören

läßt und plötzlich verstummt: so „schwatzt" er denn „los." Der erste Versuch hat einige Ähnlichkeit; diese zu verbessern, schnitzelt er ein wenig an der Flöte, aber es zeigt sich, daß er seinem Vorbilde nur ferner gekommen ist, und beim drittenmal quält er nur eine lächerlich falsche Tonreihe hervor. Aergerlich wirft er das Rohr hin, ergreift sein Horn und läuft zu der Linde:

Heida, so höre
nun auf mein Horn;
auf dem dummen Rohre
gerät mir nichts. —
Einer Waldweise,
wie ich sie kann,
der lustigen sollst du lauschen.
Nach liebem Gesellen
lockt' ich mit ihr:
nichts Bess'res kam noch
als Wolf und Bär.
Nun will ich seh'n,
wen jetzt sie mir lockt:
ob das mir ein lieber Gesell?

Munter erklingt seine bekannte Hornmelodie, der Ruf des Waldknaben (XXIX). Er hält inne, lauscht, und sieht sich um — vergebens. Auf's neue setzt er das Horn an den Mund und bläst vorsichtig — gleichsam sich prüfend hervorwagend — sein eigenes Heldenmotiv (XXV). Wieder sieht er sich um, und ohne zu merken, daß es im Hintergrunde sich zu rühren beginnt, läßt er die Schwertfanfare ertönen und bläst dann wieder seine Waldmelodie, sie mit neuen Modulationen und abgebrochener Bewegung ins Unendliche variierend. Inzwischen wälzt sich der Lindwurm aus der Höhle langsam hervor — nicht ein Drache nach

der gewöhnlichen Vorstellung — eher eine ungeheuere Eidechse oder ein Krokodil, mit einem unförmigen Haupt wie von einem Rhinozeros, dem es an Größe nichts nachgibt, knorrig, borstig, hornig, mit einem ungeheuren Rachen voll unregelmäßiger Stoß- und Hiebzähne, ein Haupt, das mit Kämmen besetzt, lappig und zackig sich schwerfällig schwingt — etwas Vorweltliches, das versteinert, mosbewachsen, schimmlig und bärtig aussieht. Nur undeutlich, halb in Dampf verhüllt sah man dieses Scheusal in Nibelheim, als sich Alberich in einen Drachen verwandelte; jetzt zeigt es sich in dem vollen Sonnenschein des lichten Waldes; ein stöhnender Laut läßt Siegfried sich umwenden, der höchst erstaunt auf das Untier starrt, das nicht mehr weit von ihm ist, und dann in Lachen ausbricht:

Da hätte mein Lied
mir was Liebes erblasen!
du wärst mir ein saub'rer Gesell.

Fafner läßt mit der Antwort auf die Frage, ob er den Knaben das Fürchten lehren kann, nicht auf sich warten:

Trinken wollt' ich,
nun treff' ich auch Fraß.

Er sperrt seinen fürchterlichen Rachen auf, aber das verblüfft den Knaben nicht.

Siegfried.

Eine zierliche Fresse
zeig'st du mir da:
lachende Zähne
im Leckermaul!
Gut wär's den Schlund dir zu schließen;
dein Rachen reckt sich zu weit!

Fafner.

Zu tauben Reden
taugt er schlecht;
dich zu verschlingen
frommt der Schlund.

Nun beginnt der Kampf; der weitgeöffnete Schlund des Drachen speit Feuer und Rauch nach allen Seiten, aber schließlich gelingt es Siegfried, ihm das Schwert ins Herz zu stoßen. Fafner sinkt zusammen und fragt, wer sein Mörder ist und wer ihn zum Morde gereizt; vor dessen Verräterei soll er sich hüten. Als Siegfried seinen Namen nennt, seufzt Fafner, haucht zum letzten male Feuer aus, und stirbt. Siegfried zieht das Schwert aus der Leiche; ein Tropfen Blutes verbrennt seinen Finger, den er an den Mund führt und dabei das Blut wegsaugt: da wird seine Aufmerksamkeit auf den Sang des Waldvogels gelenkt, den er nun zu verstehen glaubt, und gleich darauf erklingt auch ganz deutlich die Stimme des Waldvogels:

Hei! Siegfried gehört
nun der Niblungen Hort:
o fänd' in der Höhle
den Hort er jetzt!
Wollt' er den Tarnhelm gewinnen,
der taugt' ihm zu wonniger That:
doch möcht' er den Ring sich erraten,
der mach't ihn zum Walter der Welt!

Siegfried folgt dem Rate des Vögleins, und steigt in die Neidhöhle hinab. Kaum ist er in ihrem Dunkel verschwunden, so schleicht Mime herein und stößt auf Alberich, der von der anderen Seite kommt; ihr Streit um die Beute wird durch das Erscheinen Siegfrieds, der mit den Tarnhelm

am Gürtel und dem Ringe am Finger aus der Höhle kommt, abgebrochen, und sie verschwinden jeder in seiner Kluft. Die Vogelstimme läßt sich wieder vernehmen und warnt Siegfried vor dem treulosen Mime. Dieser nähert sich nun mit seinem Labetrank, aber seine Worte verwirren sich, so daß er gegen seine Absicht gesteht, wozu der Trank dienen soll, und als er sich endlich bange nähert, und Siegfried das Horn reicht, streckt ihn dieser in einer Aufwallung des Ekels mit einem Schwertstreich zu Boden; man hört Alberichs Hohngelächter aus der Kluft. Siegfried wirft Mimes Leiche in die Neidhöhle und wälzt den Drachen vor den Eingang.

Müde und heiß vom Kampfe sucht er unter der Linde Schatten vor den brennenden Strahlen der Mittagssonne. Tiefe Stille herrscht in dem ungeheuren Wald, der jüngst Zeuge von so viel Grausen und so rasenden Leidenschaften war; nach langem Schweigen beginnt Siegfried:

Noch einmal, liebes Vöglein,
da wir so lang'
lästig gestört, —
lauscht' ich gern deinem Sang:
auf dem Zweige seh' ich
wohlig dich wiegen;
zwitschernd umschwirren
dich Brüder und Schwestern,
umschweben dich lustig und lieb!

Doch ich — bin so allein,
hab' nicht Bruder noch Schwester!
meine Mutter schwand,
mein Vater fiel: —
nie sah' sie der Sohn.
Mein einz'ger Gesell
war ein garst'ger Zwerg;

Güte zwang
nie uns zu Liebe;
listige Schlingen
warf mir der Schlaue: —
nun mußt' ich ihn gar erschlagen!
Freundliches Vöglein,
dich frag' ich nun:
gönntest du mir
wohl ein gutes Gesell?
willst du das Rechte mir raten?
Ich lockte so oft
und erlos't es nicht:
du, mein Trauter,
träf'st es wohl besser!
So recht ja rietest du schon:
nun sing'! ich lausche dem Sang.

(Schweigen; dann:)

Stimme des Waldvogels.

Hei! Siegfried erschlug
nun den schlimmen Zwerg!
Jetzt wüßt' ich ihm noch
das herrlichste Weib.
Auf hohem Felsen sie schläft,
ein Feuer umbrennt ihren Saal:
durchschritt' er die Brunst,
erweckt' er die Braut,
Brünnhilde wäre dann sein!

Selig springt Siegfried auf, und als er auf seine Frage; ob es ihm beschieden sei, das Feuer zu durchdringen, die Antwort bekommt: „nur wer das Fürchten nicht kennt, weckt Brünnhilde", da lacht er jauchzend vor Entzücken auf: „Der dumme Knabe, der das Fürchten nicht kennt, mein

Vöglein, das bin ja ich!" Der Vogel flattert langsam fort, um ihm den Weg zum Brünnhildenstein zu zeigen, der an der Grenze des Urwaldes liegt, und Siegfried eilt ihm jauchzend und sein Schwert schwingend nach.

An den von nachtdunklem Bergwald umschlungenen Fuß des Brünnhildenfelsens führt uns das bewegte Vorspiel, dessen Hauptelemente das Reitmotiv sammt dem Nornen- und Götterdämmerungsmotiv sind, abgeschlossen von den Dämmerungsakkorden (XI 2.) welche im Rheingold die Götter verschleierten, als Freia fortgeführt war, und welche am Schlusse der Walküre Brünnhildens Blick umhüllten. Wotans Speer (IX) durchblitzt ihr dunkles Gewebe und führt den Wanderer auf die Szene; im nächtlichen Gewittersturm ist er zum Walkürenfelsen gefahren und ruft mit starken Worten die Urwala auf. Erda zeigt sich im bläulichen Lichte einer Felsenhöhle, aber sie verweist den Frager an ihr Kind Brünnhilde; als ihr der Gott sagt, warum er nicht länger bei der weisen Walküre Rat suchen kann, die schlafgefesselt auf der Bergzinne liegt, um bald von einem Sterblichen geweckt zu werden, da verwirren sich ihre Gedanken, sie kann ihm nichts sagen und will wieder zurück in die Tiefen der Erde. Und der Gott läßt sie willig fahren; denn er fürchtet nicht länger den Untergang der Götter, sondern wünscht ihn selbst; die Weltherrschaft die er einst verzweifelnd darüber, daß er der Ehre Frickas seinen Sohn Siegmund opfern mußte, dem Nibelungensohn Hagen preisgegeben, die schenkt er nun froh und freudig Siegfried und Brünnhilden; das an diese Worte geknüpfte Motiv der Welterbschaft (XXXII), das den Schluß dieses Auftrittes beherrscht und fortan eine hervorragende Rolle spielt, ist das einzige musikalisch Neue in dieser thematisch so reichen Szene; so wenig interessant sie in poetischer und szenischer Hinsicht ist, so hervorragend ist sie musikalisch durch

ein Gewimmel wohlbekannter herrlicher Motive, ja es giebt in der ganzen Trilogie kaum einen Auftritt von entsprechender Ausdehnung, der sich mit ihr an musikalischem Reichtum messen könnte.

Kaum ist die Wala in der Tiefe versunken, so erblickt Wotan seinen Enkel nahen. Von dem flatternden Vogel, dessen Flügelschlag einen Duft aus dem idyllischen Waldleben mit sich bringt, geleitet, kommt er herein; aber der Vogel schwebt fort; er hat ihn zum Berge geführt und da nun Siegfried sich selbst den Weg hinauf finden will, stößt er auf den alten Mann mit dem weiten Mantel und dem tief niederhängenden Hut, der an seinen langen Speer gelehnt ihm dem Weg sperrt und ihn fragt, wohin er wolle. Siegfried beantwortet freimütig alle seine Fragen; die Freude des Gottes über seinen kecken Jugendmut äußert sich nach jeder Antwort beifallend in dem ebenso rhythmisch merkwürdigen als anheimelnden Motiv der Vaterfreude, mit seinem Klange wie still innerlichen Lachens; dieses trägt diese ganze echt poetische Szene, wo der unbekümmerte und hastige Sinn des jungen Gesellen in prächtigen Kontrast mit der überlegenen Ruhe des weisen Gottes gestellt ist. Aber bald hat Siegfrieds Geduld ihr Ende erreicht; er drängt heftig auf den Wanderer ein; da erwacht der Zorn des Gottes: er verbietet ihm weiter zu ziehen und mit dem Speere rückwärts weisend, schildert er ihm die furchtbare Waberlohe, welche den Felsen bewacht, während sich der Feuerzauber, vom Walkürenritt durchbraust, hören läßt; aber unter den Tönen seines Heldenmotives bedroht Siegfried den „Prahler.“ „Das Schwert, das du schwingst, zerschlug einst dieser Schaft; noch einmal denn zerspringe es am ew'gen Speer!“ Aber das Schwert ist nicht mehr ein Geschenk des Gottes, dem der Geber seine Macht entziehen kann; selbst hat es sich Siegfried neu geschaffen und mit

den Worten: „Meines Vaters Mörder — treffe ich dich hier zur Rache!" zerspaltet er unter einem furchtbaren Donnerschlag den Speer Wotans, welcher die Stücke ruhig aufhebt und mit den Worten: „Zieh hin, ich kann dich nicht halten" im Dunkel verschwindet. Mit rasch anwachsendem Flammenschein haben sich Feuerwolken im Hintergrund gesenkt und die ganze Szene ist bereits ein wogendes Flammenmeer:

Ha, wonnige Glut!
leuchtender Glanz:
Strahlend offen
steht mir die Straße.
Im Feuer mich baden!
Im Feuer zu finden die Braut!
Hoho! hoho!
hahei! hahei!
Jetzt lock' ich ein liebes Gesell!

Mit diesen Worten setzt er das Horn an den Mund und verschwindet in den Flammen, während seine muntere Hornweise (XXIX) sich entfernt und in dem beständig zunehmenden Feuerzauber (X) untergeht, aus dem sich das große Siegfriedmotiv (XXV) hebt und worüber die Schlummermelodie (XXVII) zu schweben beginnt. Eine merkwürdige Zusammensetzung aus den ersten Takten des Siegfriedmotives, den Rheingoldakkorden und der Stimme des Waldvogel tritt in den Vordergrund und wird von der Schicksalsfrage (XXIII a) abgeschlossen, während sich auf der Bühne die Feuerwolken in rosige Morgennebel auflösen, aus denen sich der Gipfel des Brünnhildensteines mit der großen Tanne hebt, in deren Schatten die Walküre in voller Rüstung schläft, vom großen Schild bedeckt, ganz wie wir sie am Schlusse der Walküre verlassen haben, nur daß es

jetzt leuchtender Tag ist, und daß die Sonne an Stelle der Waberlohe die Bergzinne umstrahlt; nur ein leichter Rauch wirbelt noch hinter dem zackigen Felsenrand auf.

Über diesen hebt sich Siegfrieds Gestalt; sich an diese natürliche Brustwehr stützend, sieht er sich lange voll schweigenden Staunens um; strahlende Harfentöne leiten das Freiamotiv (hier weniger die Göttin der Liebe als des Lichtes bezeichnend) ein, das mit Bruchstücken der Schlummermelodie abwechselt. Endlich betritt Siegfried vollends die Höhe; im Schatten des Tannenwaldes sieht er ein schlummerndes Roß — ein kurzer Klang des Walkürenrittes schwebt vorbei; dann wird sein Blick von der strahlenden Rüstung am Fuße der Tanne gefesselt; er kommt näher und erblickt einen schlafenden Mann, während die Abschiedsmelodie (XXVIII, vom Schlusse der Walküre) zu dem andern Freiamotiv,* der s. g. Liebesfesselung (VI), übergeht, einer weichen und einschmeichelnden Melodie, die von nun ab bis zu Brünnhildens Erwachen die Hauptrolle spielt. Mit seinem Schwert schneidet er die Brünne an beiden Seiten auf, und da er das schlafende Weib in weicher heller Kleidung vor sich liegen sieht, wird er verwirrt und fühlt schwindelnd das Grauen und die heimliche Furcht, die er bisher vergebens zu lernen gesucht hat. Wonnevoll mischt sich das tragische Liebesmotiv seiner Eltern mit der sanften Schlummermelodie, als er diesem Wunder gegenüber seine Mutter anruft:

Wen ruf' ich zum Heil,
daß er mir helfe? —
Mutter! Mutter! —
Gedenke mein!
Wie ist mir Feigen?

* Diese beiden Freiamotive betreffend vergl. S. 11.

Ist es das Fürchten? —
O Mutter! Mutter!
dein mutiges Kind!
Im Schlafe liegt eine Frau:
die hat ihn das Fürchten gelehrt.

Endlich faßt er Mut, beugt sich nieder und drückt einen langen Kuß auf ihre Lippen.

Volle C-Dur-Akkorde rollen dahin wie ein Strom blendenden Lichtes und lösen sich in schwebende Harfenklänge auf, als die Walküre sich langsam aufrichtet und in frommer Entrückung die Arme gegen den Himmel hebt. Wieder erbrausen die Akkorde, rieseln die Harfentöne wie ein Lichtregen und steigen die trillernden Töne wie Lerchen, die zuletzt im blendenden Glanze verschwinden; Brünnhilds Brust athmet tief die frische Luft ein, ihr Blick ist gegen Himmel gerichtet, und die Lippen haben sich längst ekstatisch geöffnet, während sie sich höher aufrichtet — — und endlich, nachdem das Ohr fast bis zur Verzweiflung in Erwartung auf den Laut der jubelnden Menschenstimme gespannt worden ist, bricht ihre volltönende, selige Weltbegrüßung (XXXVII) hervor, nach jedem Ausruf von den wogenden Harfentönen unterbrochen:

Heil dir, Sonne!
Heil dir, Licht!
Heil dir, leuchtender Tag!

Als Siegfried mit seinem großen Motiv ihre Frage, wer der Held ist, der sie erweckt, beantwortet hat, erklingt ihr dankbarer Gruß auf's neue:

Heil Euch, Götter!
Heil dir, Welt!
Heil dir, prangende Erde!

In dem gegenseitigen Jubelausbruch (Liebesgruß XXXIV): „O heil der Mutter, die dich gebar" dem die jubelnde „Liebesentzückung" unmittelbar folgt, vereinigen sich ihre Stimmen — der erste Zwiegesang in der Tetralogie und abgesehen vom Rheintöchterterzett und dem Chore der Walküren auch der erste mehrstimmige Gesang überhaupt. Der Einzelgesang beginnt jedoch bald wieder, als sie Siegfried ihre Liebe versichert:

O Siegfried, Siegfried!
siegendes Licht!
dich liebt ich immer:
denn mir allein
erdünkte Wotans Gedanke, —

der Gedanke des Gottes von dem freien, selbstwirkenden Helden, für den sie kämpfte und Strafe litt. Aber als der feurige Jüngling, der ihre Rede nicht versteht, seine jüngst gelernte Furcht zu vergessen beginnt, wird sie von Angst und Scham ergriffen. Die jungfräuliche Scheu wird von dem Entsetzen der Göttin, daß sie ihre Heiligkeit verlieren und als sterbliches Weib dem herrischen Manne folgen soll, unterstützt. Wehmutsvoll betrachtet sie Grane, der, mit ihr zusammen erwacht, im Walde grast, und den Schild, der Helden schirmte. Und als Siegfried ausbricht:

Noch bist du mir
die träumende Maid,
Brünnhildes Schlaf
brach ich noch nicht.
Erwache! sei mir ein Weib —

steigert sich ihr Entsetzen zur Verzweiflung und zum letzten mal erhebt sich die Tochter der Wala in ihr zu den Höhen der Ewigkeit in ihrer neuen wunderschönen Melodie, um die sich der mittlere Teil dieser Szene schließt, die Windstille

vor dem alles niederstürzenden Sturme der Leidenschaft — eine Melodie, die nur mit dem deutschen Worte „weihevoll" bezeichnet werden kann („Ewig war ich, ewig bin ich" — XXXV); im höchsten Pathos ruft sie ihm ihr „Laß von mir" zu. Doch die zuversichtliche und unerfahrene Leidenschaft des Jünglings besiegt ihren Widerstand und entzückt sie zu dem prächtigen Ausbruch, der zu dem letzten abschließenden Glied dieser Riesenszene überleitet:

O kindischer Held!
O herrlicher Knabe!
Du hehrster Thaten
Thörichter Hort!
Lachend muß ich dich lieben,
lachend will ich erblinden,
lachend laß' uns verderben —
lachend zu grunde geh'n!

Als Motiv für den Liebesentschluß setzt nun das resolute, fugenartige Finale-Thema ein, und wieder mischen sich die Stimmen der Liebenden in jubelndem Zusammensange, während Brünnhild Walhalls strahlende Welt und die prangende Götterpracht dahinfahren, das ewige Geschlecht zu Grunde gehen und die Götterdämmerung zur Vernichtungsnacht heraufdunkeln heißt, bis sie sich mit den Worten: „Leuchtende Liebe, lachender Tod" in die Arme stürzen, während das Welterbschaftsmotiv (XXXII) wie eine mächtige Grundveste die aufjubelnde Melodie ihrer Liebesentzückung zum triumphierenden Schlusse trägt.

## II.
## Stoff und Quellen.

Den Stoff zu „Siegfried" mußte Wagner nicht erst aus verschiedenen Quellen und Sagenbruchstücken zu einem Ganzen verarbeiten, wie es bei den zwei vorhergehenden Dramen der Fall war, sondern er fand ihn ziemlich fertig zur Benützung in den Kapiteln 15—20 der Völsungasaga vor. Die Änderungen, die er vorgenommen hat, scheinen auf den ersten Blick unbedeutend, aber einige davon sind in Wirklichkeit so eingreifend, daß erst sie den Stoff zu einer dramatischen Handlung — allerdings von einem eigentümlichen, fast idyllischen Charakter — und namentlich zu einem solchen Drama machen, welches sich als Glied in das große episch-dramatische Ganze fügt. Diese Änderungen sind folgende:

1. Der Tod der Mutter bei der Geburt des Sohnes.
2. Mimes Person und Rolle.
3. Das Schmieden des Schwertes durch Siegfried selbst.
4. Die Einführung des Wanderers.

Ich habe bereits berührt, daß der Saga gemäß Hjördis, die Mutter Sigurds den dänischen König Alf, den Sohn Hjalpreks heiratet, und Sigurd am Hofe des Königs erzogen wird. Da die Schwerter, die ihm geschmiedet werden, nichts taugen, geht er zu seiner Mutter und erhält von ihr die Stücke des zersprungenen Schwertes, das sein Vater ihr übergeben hatte. — Dieser Überlieferung ganz zu folgen, davon konnte natürlich keine Rede sein. Während es für Hjördis, welche jung dem alten König Siegmund vermählt wird, ganz natürlich ist, daß sie später Alf heiratet, würde eine solche Ehe für Sieglinde nach ihrem Liebesverhältnis zu Siegmund eine Entweihung sein. Dazu kam, daß ein

königlicher Hof als Umgebung für den jungen Sagenhelden sicher die Stimmungseinheit stören würde, die den größten Vorzug dieses heroischen Idylls bildet. Durch den Tod der Mutter im Walde bei der Geburt des Sohnes fällt ein schwermütiger Schatten auf die so strahlende Jünglingsgestalt des tragischen Helden und das Vermissen der Mutterliebe läßt in dem im übrigen bis zur knabenhaften Rohheit übermütigen Jüngling weichere und edlere Gefühle aufdämmern. Im Walde geboren, gefunden und aufgewachsen, ohne Geschlecht und Genossen, wird Siegfried das reine Naturkind, aus dem allein sich eine so reine und starke Heldennatur entwickeln kann, das „im Walde mächtig erwuchs" wie Hagen sagt, für das Alles etwas Neues und Ursprüngliches ist. Endlich tritt erst hierdurch der Ziehvater mit hinreichender poetischer Berechtigung in den Vordergrund.

Dieser Pflegevater, dessen Rolle in der Saga ganz unerklärlich ist, — da Sigurd sowohl Mutter als Stiefvater und Großvater, der ihn adoptiert hat, besitzt — heißt in der Saga Regin und ist ein Bruder Fafners, gegen den er Sigurd aufstachelt. Er ist ein kenntnisreicher Mann, der Sigurd alle Fertigkeiten, Schachspiel, Runen und viele Sprachen lehrt, und auch Schwerter schmiedet, zum Schlusse das Schwert Gram aus den zwei Stücken.* Auch diese Gestalt eignete sich so nicht zu direkter Benützung; sie fesselt die Phantasie nicht und ermangelt bestimmter und kräftiger Züge. Wenn Fafners Bruder hier wirksam war, hörte es auf ein Kampf von Macht gegen Macht, von Geschlecht gegen Geschlecht zu sein, was der Ideengang Wagners im Gesamtwerke verlangt; durch Fafner ist das Riesengeschlecht repräsentirt; es muß also ein anderes Geschlecht sein, eine

* In der Nornagests-Saga heißt es, daß Regin klug, grausam, zauberkundig und ein Zwerg war, wovon sich in der Völsunga-Saga keine Spur findet, wohl aber in der Edda.

elementare Weltmacht, die hier den Faktor ausmacht — und welches es sein sollte, ergab sich mit gleicher Deutlichkeit aus der Logik und Oekonomie des Gesamtwerkes, wie aus der äußeren Rolle, die ihm der Sage nach zufällt. Der die Schwerter schmiedet, wo anders her konnte wohl dieser Meisterschmied stammen als von dem schmiedenden Zwergenvolke, den Nibelungen? Und gerade die Nibelungen sind es, die hier erfordert werden, die nun, nachdem sie in der Walküre gefehlt, wieder im Kampfe um den Ring auf die Szene gebracht werden mußten, sollten sie nicht ganz „aus der Saga verschwinden" und die kontinuirliche Einheit des Gesamtwerkes, ja der ganze Gedankengang im „Ring des Nibelungen" in Stücke gehen. Es würde indes sicher eine ganz falsche Vorstellung von der Entstehung des Werkes geben, wenn man sagte, daß Wagner sich bestimmt habe, Mime aus dem Rheingold zu entnehmen und ihm hier die Rolle beizulegen, welche die Saga dem Bruder Fafners beilegt; nein, aus diesem Punkt und dieser Situation ist die Figur Mimes in ihrer ganzen Eigentümlichkeit entsprungen und erst dann in das Rheingold versetzt worden, um bereits hier die Aufmerksamkeit zu wecken und seine spätere bedeutungsvolle Rolle vorzubereiten, die er nun mit umso größerer Wirkung als alter Bekannter wiederaufnehmen kann, der sogar infolge seines unterdrückten und mißhandelten Zustandes im Vorspiel einer gewissen Sympathie nicht ermangelt.

Doch zu Einem war Mime nicht verwendbar: er konnte nicht wie in der Saga derjenige sein, der das Schwert des Vaters neu schmiedet. Unwiderstehliche Waffen, unverwundbarer Körper und alle anderen Heldenattribute, über welche die Saga verfügt, sie alle haben nur Bedeutung — und somit poetische Anwendbarkeit — unter der Voraussetzung, daß sie der Besitzer verdient; ist man nicht dessen sicher, daß nur

der mutigste und edelste Held berufen ist, das beste Schwert zu schwingen, so geht aller Sinn verloren; denn die göttlichen Waffen u. s. w. sind zusammenfassende sinnliche Symbole für die Eigenschaften des Helden oder sie sind nichts. Diese Voraussetzung aber muß in der Kunst zu äußerer symbolischer Wirklichkeit werden, der Held muß sich sichtbar sein Attribut verdienen: so muß Siegmund das Schwert aus dem Stamme ziehen, was niemand anderer vermochte, und so muß Siegfried selbst die Schwertstücke zusammenschmieden, was der Meisterschmied nicht vermag, weil dazu eine geistige Eigenschaft gehörte: die Furcht nicht zu kennen. Diese Furchtlosigkeit zeigt sich bei der Arbeit selbst in dem prächtigen charakteristischen Zug, daß Siegfried nicht ängstlich die Stücke zusammenschweißen will, wie Mime versucht hat, sondern entschlossen sie zu Spänen zerfeilt, zum Entsetzen des Künstlers:

Mime.

Du zerfeil'st die Feile,
zerreib'st die Raspel:
wie willst du den Stahl zerstampfen?

Siegfried.

Zersponnen muß ich
in Spähne ihn seh'n:
was entzwei ist, zwing' ich mir so.

An und für sich steht nichts der Möglichkeit im Wege, daß Wagner durch bloße künstlerische Reflexion hätte zu diesem Resultat kommen können. Er scheint indes gleichzeitig durch eine bestimmte Tradition geleitet worden zu sein. Das Nibelungenlied weiß allerdings nichts vom Schmieden des Schwertes; Siegfried erhält hier „Balmung" zum Lohn für die Teilung des Nibelungenhortes unter die zwei Söhne

des Königs Nibelung. Auch andere altdeutsche Heldengedichte wissen nichts davon. Aber in der Romanze Uhlands „Siegfrieds Schwert" schmiedet sich der Jüngling sein Schwert selbst. Er zieht aus in die Welt und es verdrießt ihn, daß er Ritter mit großen Schwertern begegnet, während er nur einen Stab hat. Als er durch einen dunklen Wald geht, kommt er zu einer Schmiede; er tritt ein, giebt sich bei dem Meister in Lehre, schmiedet sich selbst sein Schwert und zieht aus um Riesen und Drachen zu bekämpfen. Es kann kein Zweifel sein, daß dieses jedem Deutschen bekannte Gedicht Uhlands nicht ohne Einfluß auf Wagner gewesen ist. Während sich die Saga Regin am Hofe König Hjalpreks denkt (den die Völsungasaga nach Dänemark, die Nornagestssaga richtiger nach Franken an den Rhein verlegt), liegt bei Wagner die Schmiede im Urwald; diese Verlegung der Szene, die wir schon früher besprochen haben, wurde durch die Erzählung der Thidrekssaga und des Seyfriedsliedes (sowie des daraus abgeleiteten Volksbuches vom hürnen Seyfried) unterstützt, wonach Siegfried im Walde bei einem Schmiede aufwächst. Aus diesen Quellen entnahm ja auch Uhland seine Waldschmiede.

Daß Wotan in diesem Drama — wenn auch nur wenig in die Handlung eingreifend — vorkam, war eine notwendige Bedingung für die harmonische Gesammtwirkung der Tetralogie, umsomehr als die Handlung in der Götterdämmerung keinen Platz für das unmittelbare Auftreten und Eingreifen Wotans oder irgend eines Gottes frei ließ. Die Völsungasaga selbst gab übrigens bereits Anlaß zu einer solchen Einführung Wotans; denn Odin greift nach derselben mehrmals in Sigurds Schicksal ein; erst begegnet er ihm als Greis, der ihm bei der Wahl eines Hengstes aus Hjalpreks Stall Ratschläge giebt; dann kommt er, als Sigurd auf dem Zug gegen die Söhne Hundings begriffen

ist, „in einem grünen Mantel und blauen Beinkleidern, mit über den Rist zusammengeknüpften Schuhen und einem Speer in der Hand", zeigt sich ihm während eines Sturmes auf einer Klippe, und als sie ihn an Bord nehmen, gibt er Sigurd weise Lehren; endlich trifft er Sigurd, als sich derselbe zum Kampfe mit Fafner vorbereitet und rät ihm mehrere Gruben zu graben, damit das Blut des Wurmes in diese ablaufen könne. Das phantasievolle mythologische Bild von Odin als Wanderer, an das sich diese Sagen von seinem Eingreifen in die Schicksale des Wälsungengeschlechtes schließen, mußte auf den Dichterkomponisten als ein ungewöhnlich fruchtbares Motiv wirken, und in der Szene, wo der Wanderer bei dem Zwerg in der Waldschmiede eintritt, verstand er es, seine Momente voll auszunützen, und Wotan charakteristisch im Weisheitsstreit mit dem Zwerge einzuführen (das Vorbild gaben ihm die Eddalieder Vafthrudnismal und Alvissmal. Für jeden anderen dramatischen Komponisten würde diese Szene eine Unmöglichkeit sein; aber Wagners Technik mit ihren großen konstanten Grundmotiven, welche in festen musikalischen Bildern die waltenden Weltmächte symbolisiert, war wie geschaffen dazu, ein solches Zwiegespräch zu tragen, und der musikalische Reichtum dieser merkwürdigen Szene ist so groß, daß man nicht müde wird, sich in ihn zu vertiefen. Auch als Dichter hat er hier den rechten stilvollen Ton getroffen, der gleich mit Wotans feierlichem Eintreten anhebt:

> Wand'rer heißt mich die Welt:
> weit wandert' ich schon,
> auf der Erde Rücken
> rührt' ich mich viel.

Auch in seinem Gespräche mit dem Enkel, den er am Fuße des Brünnhildensteines aufhält, erst aus Lust den

Jüngling kennen zu lernen und seinen Mut zu erproben, zuletzt aber wirklich zornig und in seiner Götterwürde verletzt, auch hier ist der Stil bewundernswert gehalten.

Minder gelungen dagegen ist die Szene zwischen Wotan und Erda, da Wagner hier in seine Erbsünde bei der Behandlung göttlicher Wesen verfällt: psychologische Abstraktionen und analytische anreflektierte Spitzfindigkeiten an Stelle unmittelbaren sinnlich-kräftigen Ausdruckes treten zu lassen. Doch bildet diese Szene durch ihren Inhalt ein unentbehrliches Glied der Tetralogie in Bezug auf das Ethos des Gesamtdramas: die Überlassung der Welt an Siegfried bildet eine Kontrastparallele zu dem Nibelungensegen (im zweiten Aufzug der Walküre); während dort Wotans Verzweiflung in jähem Ausbruch sich selbst aufgiebt und die Welt dem Nibelungen überläßt, ist hier an ihre Stelle frohe und freudige Resignation getreten:

dem ewig Jungen
weicht in Wonne der Gott.

Dieses sind die wesentlichsten neuen Elemente, welche Wagner zu seinem Stoffe gefügt hat. Daß er die verschiedenen Vogelstimmen zu einer zusammenzieht und ihr — episch richtiges — Hin- und Herschwatzen dramatisch-lyrisch in drei Strophen sammelt, welche die Handlung begleiten und sie vorwärts führen, ist fast selbstverständlich; ebenso die Weise wie er Siegfried dazu kommen läßt das Drachenblut zu verkosten, was in der Saga dadurch geschieht, daß er das Herz des Drachen für Regin, der Weisheit durch den Genuß desselben erlangen will, brät, und als der Saft aufzischt, mit dem Finger versucht und diesen zum Mund führt um zu kosten, ob es schon gebraten ist. Jedenfalls scheint das nun, wo man es ausgeführt sieht, selbstverständlich, und dies ist das größte Lob, das über solche Kleinig-

keiten ausgesprochen werden kann — gleichgiltig, ob sie sich wie von selbst ergeben oder das Grübeln und Versuchen ganzer Tage gekostet haben, sie machen den Eindruck, daß es gar nicht anders sein könne.

In der Saga lernt man Regins (d. i. Mimes) böse Absichten gegen Sigurd nur durch den Vogel kennen, welcher sagt: „Da liegt Regin und will den betrügen, der ihm traut," gleichwie der sterbende Fafner gesagt: „Es soll mich freuen, wenn er (Regin) auch dir den Tod bereitet, und dann geht es so, wie er wünscht." In der Nornagests-Saga heißt es nur kurz, daß Sigurd Regin tötete, der ihn betrügen wollte. Regins Benehmen giebt keine direkte Andeutung in dieser Richtung, und jedenfalls scheint er nicht von Anfang an bewußtermaßen direkt darauf hingearbeitet zu haben; es heißt auch von ihm (Rgs.), daß er Sigurd „sehr liebte", wovon Mime weit entfernt ist. Regin reizt ihn zur That aus Haß gegen den bösen Fafner und um des Goldes teilhaftig zu werden; als Fafner gefällt ist, kommt er und begrüßt den Sieger. „Nun stand Regin lange Zeit und starrte auf die Erde, dann brach er harmvoll aus: „Meinen Bruder hast du getötet, und kaum bin ich unschuldig an dieser That." Sigurd wirft ihm vor, daß er inzwischen hinter einem Haidebusch lag und nicht wußte, wo Erde und Himmel war. Regin meint, hätte er nicht Gram geschmiedet, so wäre Fafner nicht gefallen, aber Sigurd antwortet, daß ein mannhaftes Herz mehr gilt, als ein scharfes Schwert. „Da sagte Regin mit großer Bekümmernis: „Meinen Bruder hast du getötet, und kaum bin ich unschuldig an dieser That." Da schnitt Sigurd dem Wurme das Herz aus . . . . . ."

Diese Sagastelle ist prächtig; die Wiederholung der Worte Regins ist von fast biblischer Größe. Man sieht wie Reue und Schmerz in ihm aufkommen und wie das Be-

wußtsein, daß er selbst der eigentliche Urheber des Todes seines Bruders ist, weit entfernt Sigurd vor ihm zu entschuldigen, ihn nur noch bitterer gegen ihn stimmt; der Gedanke, daß des Bruders Blut zu ihm um Rache schreit und daß die Rache seine eigene Schuld zum teil sühnen kann, dämmert durch in dem dumpfen, wiederholten Ausbruch, der halb eine Drohung gegen Siegfried, halb reuevolles Selbstgespräch ist. Das ist tief wahr und menschlich. Regin ist hier nicht nur sympathischer, sondern auch unendlich interressanter als Wagners Mime. Doch muß man sich erinnern, daß Wagner von Anfang an diese Gelegenheit zu einem großen Seelengemälde sich selbst abgeschnitten hatte, indem er Sigurds Ziehvater nicht den Bruder Fafners sein läßt, was, wie bereits erwähnt, im Interesse der ganzen Dichtung nicht anders sein konnte. Sodann muß auch eingeräumt werden, wie sehr auch Regins Gestalt vom allgemein künstlerischen Standpunkt betrachtet der Mimes vorzuziehen ist, so würde dieselbe vielleicht minder glücklich gerade im Musikdrama und an dieser Stelle angewendet werden können, infolge der komplizierten Natur und gradweisen Entwicklung der Gefühle, — gerade dessen, was sie zur epischen und bedingungsweise dramatischen Behandlung so geeignet macht. Nicht daß ich meinte, die Musik müsse die zusammengesetzten Gefühle und die Schilderung der Menschennatur in ihren leidenschaftlich bewegten Konflikten ganz vermeiden und sich nur an die klaren, ungeteilten Gefühle, an Rubriken halten — das ist eine Anschauung der Opernkomponisten, die ich weniger als weise Begrenzung der Meisterschaft denn als traditionelles Vorurteil und Mangel an Mut anzusehen geneigt bin — und Wagner ist gewiß derjenige, der am wenigsten dem Verdachte unterliegen kann, sich von solchen Aufgaben, wo sie wirklich vorliegen, abschrecken zu lassen. Aber die Schilderung des

Regin der Saga in dieser Situation würde einen bedeutenden künstlerischen Apparat in Bewegung setzen und eine Aufmerksamkeit und ein Interesse auf diesen Punkt lenken, welche im Lichte der Ökonomie des Gesamtwerkes betrachtet, in keinem Verhältnis zu seiner Bedeutung stünden. Denn für die Handlung der Tetralogie ist die Begründung der Verräterei Mimes von untergeordneter Wichtigkeit; der klarste und einfachste Beweggrund war daher vorzuziehen, und dieser war unzweifelhaft die niedrige Habsucht des Zwergen, der in dem jungen Helden nur ein Werkzeug sieht, das nach vollbrachter That vernichtet werden muß, und der ihn von Anfang an mit vollem Bewußtsein dieser Absicht erzogen hat.

Sollte dieses also Mimes Rolle sein, so mußte seine Absicht dem Zuschauer klar gezeigt werden, und zwar nicht blos durch Worte — die leicht verloren gehen können, namentlich in einem Musikdrama, sondern durch einen sichtbaren Beweis, durch eine Handlung, und so kam Wagner auf den Betäubungstrank Mimes, der ihn in den Stand setzen soll, den Wurmtöter zu morden, und dessen Zubereitung ein so prächtiges Seitenstück zu der Schmiedung des Schwertes durch Siegfried bildet, daß diese merkwürdige Arbeitsszene, das genialste Finale, das jemals geschrieben und komponiert worden ist, ohne diese Doppelhandlung geradezu undenkbar ist. So ist auch diese Erfindung eine Selbstverständlichkeit, aber jener Art, auf welche ein Stümper zuweilen gewiß verfallen kann, deren unausbleibliches Zurstellesein jedoch das Kennzeichen vollendeter Meisterschaft bildet.

An einem einzelnen — naheliegenden — Punkt wäre es indes glücklicher gewesen, wenn sich Wagner der Saga mehr genähert hätte. In dieser schlägt Sigurd ohne weiteres Regin das Haupt ab, als ihm die Vögel dazu

raten, und wartet nicht erst eine Handlung desselben ab, welche die Beschuldigung des Betruges bestärken kann. Und das ist das Natürliche: der Jüngling, der Vögel reden hört, wird gewiß nach keinem anderen Zeugnis suchen — das Wunder ist bei einem so unreflektierenden Sinn schon Bürgschaft für die Wahrheit; nur ein mehr erfahrener verständiger Mann kann die kritische Bemerkung machen, weil Vögel reden, folgt noch nicht, daß sie wahr reden. Wagner meinte indes, das wäre zu hastig gehandelt gegenüber dem Wohltäter seiner Jugend, und Siegfried würde an Sympathie verlieren — obschon der Zuschauer weiß, daß er recht handelt, und glaubte Siegfried hinreichende juridische Beweise im eigenen Geständnis des Sünders in die Hand geben zu müssen. Anders weiß ich mir die höchst unglückliche Szene, wo Mime sich selbst verplaudert, nicht zu erklären, die mir immer einen höchst verwirrten Eindruck gemacht hat. Man könnte nicht einmal mit Sicherheit sagen, ob sich Mime unfreiwillig verrät, erzählte nicht Siegfried selbst in der Götterdämmerung:

Mit tötlichem Tranke
trat er zu mir;
bang und stotternd
gestand er mir Böses:
Notung streckte den Strolch.

Eines allerdings entschuldigt Wagner: er konnte Siegfried nicht wie in der Saga hingehen, und Mime niederschlagen lassen; in der Saga ist dies ganz natürlich, da er ja die Blutrache Regins (Mimes) fürchten muß; aber was sollte er wohl von der kläglichen Figur Mimes zu fürchten haben? So mußte Wagner Mime selbst kommen und sich so widerlich Siegfried nähern lassen, daß dieser in einer unwillkürlichen Anwandlung unüberwindlichen Ekels

ihn niederstreckt. Die Ausführung kann aber, wie gesagt, nicht glücklich genannt werden; Wagners Geschmack für das spitzfindig Geschnörkelte und niedrig-komisch Karrikierte (vergl. Beckmesser) hat, wenn nicht auf die Idee, so doch auf die Ausführung einen unglücklichen Einfluß ausgeübt.

Zu zwei kleinen Szenen hat auch das Nibelungenlied den Anlaß geboten. Daß Siegfried sich zu Beginn des ersten Aufzuges den Scherz macht, Mime mit den Bären zu erschrecken, stammt gewiß aus der prächtigen Stelle des Nibelungenliedes, wo Siegfried auf der verhängnisvollen Jagd einen Bären lebendig fängt und ihn unter die beim Mahle sitzenden Jäger hetzt, wo er allerlei harmloses Unheil anstellt (XVI. Abenteuer).

Ebenso ist es nicht undenkbar, daß die Szene, wo Alberich und Mime vor Neidhöhle zusammentreffen und in Streit über den Besitz oder die Teilung des Hortes geraten, dem Keime nach dem Berichte des Nibelungenliedes über die zwei um die Teilung des Nibelungenhortes streitenden Nibelungenkönige, die Siegfried auf einer seiner Fahrten vor einer Höhle trifft, entstammt.

---

III.

## Die Naturstimmung in „Siegfried".

„Siegfried" ist derjenige Teil der Tetralogie, der bei der ersten Aufführung am schwächsten wirkt. Dafür offenbart er, wenn man sich in ihn vertieft, so reiche dichterische und musikalische Schönheiten, daß nur „die Walküre" sich in dieser Beziehung mit ihm messen kann. Stände er als Musikdrama für sich, so könnte er nicht gewichtigen Einwänden gegen Plan und Handlung, die nicht bedeutend

genug ist um ohne Voraussetzung und ohne Ziel das Interesse eines ganzen Abends zu tragen, entgehen. Die drei anderen Teile des „Ringes" können als selbstständige Stücke mit befriedigender Wirkung — obschon lange nicht so großer als wenn sie zusammenwirken — aufgeführt werden. Nicht so „Siegfried", er gehört in das Ganze als ein Glied; hier aber ist er auch an seinem Platze, den er vollkommen ausfüllt.* Er bildet einen wohlthuenden Ruhepunkt vor der fast bis zum Übermaß handlungsreichen „Götterdämmerung"; mitten in dem bewegten Epos, das hier dramatisch lebendig geworden ist, steht er als ein entzückendes Idyll; er ist die „heroische Landschaft" in diesem großen Sagagemälde.

Zur Zeit des Klassizismus war die Musik ein Garten, Beethovens naturkräftiges Genie machte sie zu einem Wald, Wagners Phantasie führt uns hier in den Urwald hinaus, wo das Lindwurmungeheuer seine Höhle dicht neben dem Neste des weisen redenden Vogels hat, den Urwald, an dessen Grenze „die Welt liegt."

Nicht ohne Grund ließ Wagner Fafner in dem großen Walde, anstatt gleich der nordischen Sage auf der öden Gnitaheide hausen; er erhielt dadurch Gelegenheit ein echt deutsches Naturstimmungsbild hervorzuzaubern. Wer in den deutschen Waldgebirgen gewandert ist, weiß, daß wenn auch die Drachen dank Siegfried und anderen Kämpen ausge-

* Man wolle dies nicht dahin mißverstehen, als meinte ich Siegfried könne nur aufgeführt werden, wenn die ganze Tetralogie gegeben wird. In Dresden und wohl auf jeder großen deutschen Opernbühne wird er für sich aufgeführt und kann eine ganze oder halbe Saison wie eine andere Oper beherschen. Aber das geschieht nur, nachdem „Rheingold" und „Walküre" jedes seine Zeit das Repertoire beherscht haben, und wenn die Götterdämmerung folgt, wodurch der ganze Cyclus im Zusammenhang vorgeführt wird.

rottet sind, so doch die Stimmung aus ihrer gewaltigen Zeit nicht verschwunden ist und ebenso wenig ihre Höhlen. Wandert man an einem stillen warmen Sommertag eine steile Bergleite entlang, die bald von lichtem Buchenlaub, bald von dunklen Tannen beschattet ist, und sieht plötzlich eine steile Felswand mit einer dunklen Höhle vor sich klaffen, so fühlt man, wenn man nicht so gänzlich furchtlos wie der junge Wälsung ist, ein seltsames, prickelndes Grauen. In die lichte, glühende Hitze, welche über dem Berge liegt und von Kräutern, würzigem Harz und säuerlichem Laub duftet, haucht dieser Abgrund eine modrige, eiskalte Grabluft; wer vermag sich in diesen schwarzen Schlund zu wagen, wo man nach ein paar Schritten die Hand nicht mehr vor den Augen sieht und nicht weiß, wie viel hundert Fuß tief man stürzen kann? Man kühlt sich in der Vorhalle ab, wo das Waldlicht noch hereindämmert, und dann legt man sich draußen mit dem Rücken gegen einen Baum nieder; über Gras und Moos zittern grüne Schatten und das goldene Netz der Sonnenstrahlen, es saust und wispelt in Ästen und Wipfeln, bisweilen wogt ein tiefes Brausen aus den Fichten ganz oben am Felsrande — rund herum zwitschern und flöten die Vöglein; aber beständig fühlt man im Rücken, daß die Höhle hinter Einem klafft, man kann nicht umhin über die Schulter zurück zu blicken, ob nicht etwas aus ihr herauskommt, und man sagt zu sich selbst: ja, hier konnte Siegfried mit dem Lindwurm gekämpft haben!

# Götterdämmerung.

---

## I.

## Das Musikdrama.

Noch einmal zeigt sich uns der Gipfel des Brünnhildenfelsens, da der Vorhang vor dem letzten Tage dieses Weltdramas zur Seite geht, dem düstern Tag, der den Göttern und Menschen dämmert, wie die Urwala im Rheingold verkündet. Und düster dämmert er fürwahr auf — trotz der strahlenden Klänge der Weltbegrüßung der Walküre, (XXXIII) die ihn einleiten — Nacht ist es auf dem Berggipfel; der gedämpfte rötliche Schein im Hintergrund ist nicht der des Tages, sondern der Waberlohe, welche den Berg noch umzieht. Im Schatten der mächtigen Tanne erblickt man nur undeutlich die drei Nornen, Erdas Töchter, die singen und spinnen, während sie das Seil an die Äste der Tanne befestigen anstatt an die Weltesche, die abdorrte, seit ihr Sprößling, Wotans Speer, zerhauen ist, und die nun gefällt und zu einem Scheiterhaufen für Walhall aufgeschichtet ist, den Wotan mit einem in das Zauberfeuer getauchten Splitter des Speeres anzündet. Das Motiv der Weltbrandrüstung (XXXVI)* dem im folgenden eine bedeutende Rolle zufällt, wird hier, rhythmisch noch unvoll-

---

* Gjellerup nennt es „Motiv der Erbauung des Scheiterhaufens“. Ich habe Wolzogens Benennung beibehalten, da sie ebenso richtig ist, und sich bereits eingebürgert hat. Anm. des Übers.

endet, angedeutet, um später in der Erzählung der Walküre von der Errichtung des Scheiterhaufens für Walhall sich zur vollendeten Form auszubilden und endlich mit seiner reichsten Harmonisierung die Aufschichtung des Scheiterhaufens für Siegfried und Brünnhilde zu begleiten. Es ist aus der Göttermacht (Siegfried, s. S. 103) gebildet, dessen punktierte Steigung es durch eine feste Viertelbewegung mit energischem Niedersteigen abbricht* und wird von den brausenden Akkorden und fanfarenartigen Triolen des Walhallmarsches begleitet. Dieses großartige Motiv bildet das abschließende Glied der bedeutsamen Motivreihe, die sich aus dem Urelement entwickelt.

Als die Nornen das Seil gen Norden strecken, noch im Zweifel, wann die Zeit für den Weltbrand kommen werde, reißt es unter den zürnenden Tönen des Fluchmotives; die drei Schwestern binden sich damit zusammen und versinken hinab zu ihrer Mutter Erda unter denselben Dämmerungsakkorden (XI b), welche in Siegfried Erda zu ihrem ewigen Schlafe zurückgeleiteten und in der Walküre über Brünnhilds Schlummer weilten.

Ein reizendes Zwischenspiel begleitet die rasch zunehmende Morgendämmerung. Mit dem Aufgang der

---

* So doch nur in der Waltrautenszene, während im Finale die punktierte Bewegung ganz durchgeführt wird. Aber der Erinnerung prägt es sich in jener gewichtigeren Form ein. Hans von Wolzogen führt es nicht als Leitmotiv an, aber mit dem Ausdruck (im Finale) „Figur der Weltbrandrüstung" muß er dieses Motiv meinen. Wenn ich umgekehrt dieses Motiv und nicht die Göttermacht (die ich in eine vollständige Motiv-Tabelle selbstverständlich aufnehmen würde) in dem musikalischen Anhang anführe, geschieht das nicht, um originell zu sein, sondern einfach, weil es mich mit seinem plastischen Organismus beständig als eines der eigentümlichsten Motive ergriffen hat, während die „Göttermacht" eher wie eine unorganisierte thematische Figur vorbeistürmt, die erst hier so recht Form gewinnt.

Sonne treten Siegfried und Brünnhilde aus dem Felsengemache unter der alten Warte der Walküren — derselben Höhle, in der sich Brünnhild vor Wotan barg. Er ist in strahlender Rüstung, sie führt Grane am Zaum und mächtig erbrausen ihre zwei neuen Motive: Sein Heldenmotiv (XXXVII), nicht mit dem großen Siegfriedmotiv zu verwechseln, ist eine triumphierende Apotheose, aus dem Hornruf des Waldknaben gebildet; mit seinem stolzen, sorgenfreien Jubel knüpft es sich also an sein jugendliches Attribut, das Horn, während jenes andere „große" Motiv sich an das ererbte Schwert knüpft und über ihm der tragische Ernst des Fluches ruht. Ist nun sein neues Motiv eine Apotheose, so bezeichnet das neue individuelle Motiv Brünnhildens (XXXVIII) verglichen mit dem „Ewig bin ich" am Schlusse des „Siegfried" im Gegenteil eine Menschwerdung; was sie an göttlicher Kraft und überirdischer Weisheit besaß, hat sie von sich gegeben, um den Geliebten zu neuen Thaten zu rüsten und sie fühlt sich

> des Wissens bar,
> doch des Wunsches voll;
> an Liebe reich
> doch ledig der Kraft.

Der Held fühlt, daß sie ihn mehr gelehrt, als er zu wahren weiß — nur eine Lehre wird ihm leicht: — Brünnhildens zu gedenken, und sie weist ihm den sichersten Weg zu treuer Erinnerung:

> Willst du mir Minne schenken,
> gedenke deiner nur,
> gedenke deiner Thaten.

Er steckt ihr zum Abschied den verhängnisvollen Ring an den Finger, und sie schenkt ihm Grane. Außer den

oben erwähnten zwei Motiven und einem neuen für ihre Heldenliebe tragen musikalisch hauptsächlich die Walkürenmotive und zum Schluß das Motiv der Fahrtenlust (XXX b) diese Szene, bis Siegfried den Berg niedersteigend seinen Hornruf (XXIX) bläst, der, nachdem der Vorhang über dem Vorspiel gefallen ist, vom Orchester in einem kräftigen Satz fortgeführt wird. An dem wogenden Tönestrom des Rheines (I b) geht es auf den Schwingen der Fahrtenlust vorbei, lockend ertönt der Gesang der Rheintöchter aus der Tiefe — da bricht eine neue stolze und prahlende, prachtvolle Melodie in kriegerischem Marschtakt (XXXIX) hervor — wir sind zur Halle der Gibichungen am Rhein gekommen.

Der Vorhang geht vor einer altgermanischen Holzhalle zur Seite, welche gegen den Hintergrund zu offen ist, wo sie nur ein schmaler Strand von dem zwischen steilen Felsen strömenden Fluß trennt. Auf dem Hochsitze thronen **Gunther** und seine Schwester **Gutrune**; an der anderen Seite des kleinen Tisches, auf dem ein Trinkhorn steht, sitzt ihr finsterer Halbbruder, der starkgebaute dunkle **Hagen**, Alberichs Sohn, in einfacher dunkler Rüstung, während sein königlicher Bruder in goldenem Schuppenpanzer und rotem breitbrämigem Mantel strahlt. Prahlend klingt die Frage Gunthers:

Nun hör', Hagen,
sage mir, Held:
sitz' ich herrlich am Rhein,
Gunther, zu Gibichs Ruhm!

Doch Hagen meint, seinem Ruhme fehle etwas, solange er kein Weib und Gutrune keinen Mann hat. Da wollen sie seinen Rat hören. Das herrlichste Weib der Welt weiß er, Brünnhild in dem feuerumwaberten Saal, die Gunther

nicht erlangen kann, sondern nur der größte Held, der Wälsung, der im Walde mächtig erwuchs und den Nibelungenhort errang, der seinem Besitzer die Weltherrschaft sichert: ihn wünscht er Gutrunen zum Mann. Und als Gunther zweifelnd fragt, was wohl den frohen Mann zwänge für ihn die Braut zu freien, meint Hagen, ihn zwänge bald Gunthers Bitte, bänd' ihn Gutrune zuvor. Sie hält sich dessen nicht für fähig, denn den herrlichsten Helden der Welt friedeten wohl schon längst der Erde holdeste Frauen, aber der Halbbruder erinnert an den Liebestrank, den er gewonnen; genießt Siegfried denselben, so muß er ganz vergessen, daß er je ein Weib ersehen, daß je ein Weib ihm genaht. Arglistig hat er beiden durch Vorführung höchster Ziele die Begierde erregt, und den Weg gezeigt, auf dem sie das Ziel erreichen können; voll dämonischer Schadenfreude nimmt er wahr, wie sie beide in blinder Gier nach dem lockend vorgespiegelten Bilde greifen und dabei ihm, dem Nibelungensohn, und seinen dunklen Plänen dienen; voll heimlichen tiefen Hohnes fragt er nun: „Nun redet, wie dünkt euch Hagens Rat?“ Gunther bricht aus: „Gepriesen sei Grimhild, die uns den Bruder gab!“ Ihre einzige Sorge ist Siegfried zu finden. „Jagt er auf Thaten umher, so stürmt er wohl auch zu Gibichs Strand an den Rhein.“ Gleichzeitig ertönt das bekannte Horn außen auf dem Fluß. Sie sehen ein Boot mit einem Mann und einem Roß; ohne Anstrengung rudert der Fremde gegen den Strom — so gewaltige Kraft zeigt nur der, der den Wurm erschlug, Siegfried. Hagen ruft ihn vom Strande an: „Hoiho! wohin du heit'rer Held?“ „Zu Gibichs starkem Sohne“ antwortet Siegfrieds Stimme; bald darauf legt er an und steigt aus, indem er Hagen überläßt Grane in den Stall zu führen. Er fragt, wer Gibichs Sohn sei und will entweder mit ihm kämpfen oder Freundschaft schließen.

Gunther zieht letzteres vor, und Gutrune bringt Siegfried sogleich den Willkommenstrank. Mit dem Liebesgruß an Brünnhild (XXXIV) setzt er ihn an die Lippen. Aber kaum hat er das Horn geleert und Gutrunen zurückgereicht, als er von ihrer Schönheit hingerissen sie zur Frau begehrt. Schamhaft verläßt sie schweigend die Halle; Siegfried fragt Gunther, ob er ein Weib habe. Dieser antwortet, daß er die nicht gewinnen kann, die er begehrt. „Was wär' dir versagt, steh ich zu dir?" fragt Siegfried lebhaft.

Gunther.

Auf Felsen hoch ihr Sitz —

Siegfried

(mit verwunderungsvoller Hast einfallend):

Auf Felsen hoch ihr Sitz —?

Gunther.

Ein Feuer umbrennt den Saal.

Siegfried

(wie um eines längst Vergessenen sich zu entsinnen, leise):

— Ein Feuer umbrennt den Saal?

Gunther.

Nur wer durch das Feuer bricht —

Siegfried

(mit der heftigsten Anstrengung um die Erinnerung festzuhalten):

Nur wer durch das Feuer bricht —?

Gunther.

darf Brünnhildes Freier sein.

Siegfried

(verrät durch eine Gebärde, daß bei der Nennung von Brünnhildes Namen die Erinnerung ihm gänzlich schwindet). —*

* Die Worte: „Nur wer durch das Feuer bricht" singt Siegfried in der Melodie des Waldvogels, die auch vom Orchester angedeutet und weitergeführt wird, wo sonst der Feuerzauber (X) herrscht. Das Stück wird durch eine charakteristische Zusammen-

Befriedigt wechseln Gunther und Hagen, die voll Spannung Siegfried beobachtet haben, einen Blick. Siegfried erbietet sich nun durch das Feuer zu dringen und Brünnhild für Gunther zu gewinnen, wenn er Gutrune zum Weib gewinnt, worauf Gunther gern eingeht. Mit Hilfe des Tarnhelms, der an seinem Gürtel hängt, will er die Gestalt Gunthers annehmen. Zur Bekräftigung ihrer Freundschaft schließen sie Blutbrüderschaft, indem sie ihr Blut in ein Trinkhorn träufeln lassen, das Hagen mit Wein gefüllt hat; sobald sie geschworen und getrunken haben, zieht Hagen sein Schwert und zerschlägt schweigend das Horn. Siegfried fragt ihn, warum er am Eide nicht teil genommen habe, und der finstere Hagen antwortet:

Mein Blut verdärb' euch den Trank:
Nicht fließt mir's ächt
und edel wie euch;
störrisch und kalt
stockt's in mir;
nicht will's die Wange mir röten.
Drum bleib' ich fern
vom feurigen Bund.

„Laß den unfrohen Mann" ruft Gunther aus und Siegfried fordert ihn auf an Bord zu gehen, damit sie die Fahrt beginnen können. Gutrune kommt aus ihrem Gemache und Hagen zeigt ihr die im Kahne sitzenden Helden: „Sieh wie es Siegfried drängt, zum Weib dich zu gewinnen!" Heftig bewegt bei dem Gedanken, daß sie den herrlichen Helden besitzen soll, zieht sie sich zurück, und Hagen setzt sich mit Schild und Speer vor die Halle gegen den Fluß um

setzung des Gibichungen- und tragischen Liebesmotives eingeleitet und von den Tarnhelmakkorden, wechselnd mit der Abschiedsmelodie („Zum letztenmal letz' es mich heut' . . .," XXVIII) abgeschlossen.

Wache zu halten und zu harren, bis sie zurückkommen und ihm den Ring bringen, den Brünnhild hat, wie er wohl weiß:

> Ihr freien Söhne,
> frohe Gesellen,
> segelt nur lustig dahin!
> Dünkt er euch niedrig,
> ihr dient ihm doch —
> des Niblungen Sohn.

Die Rheingold-Akkorde (II b) und das Ringmotiv (IV) leiten das Zwischenspiel (bei geschlossener Szene) ein, das, nachdem es sich mit Siegfried und Gutrune beschäftigt hat, zu Brünnhild übergeht und an das Erwachen der Walküre (XXXIII) und die erste Liebesszene zwischen ihr und ihrem Wecker erinnert.

Als der Vorhang wieder aufgeht, erblickt man den Gipfel des Walkürenberges. Brünnhild sitzt einsam in Betrachtung von Siegfrieds Ring versunken, den sie von wonniger Erinnerung überwältigt küßt. Da läßt das Feuer stärker und immer stärker sein spielendes Prasseln hören, Sturmgetöse mischt sich in dasselbe, und bald sprengt der Walkürenritt durch seine Flammen: Waltraute ist auf einem Luftroß gekommen und ruft Brünnhild an. Sie tritt auf, und froh eilt ihr Brünnhild entgegen und umarmt sie, die sie ihr Glück und Los zu teilen gekommen vermeint. Doch andere Gedanken beschäftigen die verzweifelte Walküre: Angst um das Schicksal Walhalls und der ewigen Götter. Seit Wotan von Brünnhild geschieden, sandte er die Walküren nicht mehr aus. Ohne Rast durchschweift' er als Wandrer die Welt. Jüngst kehrte er heim mit den Splittern des zerschlagenen Speeres. Da wies er Walhalls Edle zum Forst, die Weltesche zu fällen; des Stammes Scheite hieß er sie schichten zum ragenden Scheiterhaufen rings um

der Seligen Saal. Der Götter Rat ließ er berufen und nahm stumm und ernst den Hochsitz ein; bange Asen und Einherier sitzen ihm zur Seite, die Walküren liegen vor seinem Sitze, seine Kniee umfassend. Holdas Aepfel rührt er nicht an, seine Raben beide sandte er auf Botschaft, daß sie ihm erlösende Botschaft brächten. Sie selbst preßte sich weinend an seine Brust: da brach sich sein Blick, er gedachte Brünnhildens, schloß seufzend das Auge und wie im Traume raunt' er das Wort:

Des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring sie wieder zurück,
von des Fluches Last
erlöst wär' Gott und Welt!

Da stahl sie sich fort durch stumme Reihen und ritt zu Brünnhild sie zu beschwören, der Ewigen Qual zu enden.

Sonderbar teilnamslos, als hörte sie etwas aus einer fremden Welt, hat Brünnhilde der Erzählung der Schwester gelauscht und begreift noch immer nicht, was diese will. „Wirf den Ring von dir," bittet Waltraute, „den Rheintöchtern gib ihn zurück!" Doch Brünnhilds Antwort ist: „Bist du von Sinnen?", und als die Walküre sie darum anfleht, erklärt sie, der Ring sei ihr mehr als Walhalls Wonne, mehr als der Ewigen Ruhm — nie sollen sie ihr die Liebe rauben, stürzt auch in Trümmern Walhalls strahlende Pracht! Mit einem Wehruf über sie und Walhalls dem Untergang geweihte Götter stürzt Waltraute fort.

Es ist Abend geworden und aus der Tiefe leuchtet die Waberlohe heller über den Wall. Man hört aus der Tiefe Siegfrieds Horn. Jubelnd stürzt Brünnhilde gegen den Hintergrund ihm entgegen. Die Flammen schlagen über den Saum auf, und aus ihnen springt Siegfried auf einen hochragenden Felsstein empor, auf dem er stehen bleibt,

sich dunkel von dem wieder nur aus der Tiefe leuchtenden Feuer abhebend; der Tarnhelm bedeckt den größten Teil des Gesichtes, und er sieht fremd aus in Gunthers Brünne und Kleidern, wie er da steht und sich auf den Schild desselben lehnt, während eine düstere schneidende Disharmonie jäh das Ansteigen des Hornrufes abbricht. Mit einem Entsetzensschrei weicht Brünnhilde bis zum äußersten Vordergrund zurück und starrt sprachlos auf den fürchterlichen Ankömmling. Verschleierte Tarnhelmklänge, abwechselnd mit dem prahlenden Gibichungenmotiv, lassen sich hören, als Siegfried mit unkenntlicher Stimme verkündet, er sei der Gibichung Gunther, der sie zu freien gekommen sei. Vergebens setzt sich Brünnhilde zur Wehr und streckt drohend ihre Hand mit Siegfrieds Ring aus; der Fremde entreißt ihr denselben und gebrochen sinkt sie vor dem Felsengemache zusammen; mit gebietender Bewegung treibt er sie hinein. Starke Oktavenschläge — verwandt mit den Mordschlägen des Hagenmotivs — gellen vor der Schwertfanfare, während Siegfried Notung zieht und mit den Tönen des Bruderbundmotivs ihn auffordert zu zeugen, daß er in Züchten warb; „die Treue wahrend dem Bruder, trenne mich von seiner Braut.“ Dann folgt er ihr in den Felsensaal. Klagend erklingt das Brünnhildenmotiv (XXXVIII) durch den Tarnhelmzauber und beschließt diesen erschütternden unheimlichen Auftritt.

Es ist dunkle Nacht und nur schattenhaft erkennt man die Außenseite der Gibichungenhalle. Ein Mondstrahl, der durch die Wolken bricht, beleuchtet das fahle Gesicht Hagens, der mit Speer und Schild, wie er die Nachtwache angetreten hat, an einen Pfeiler angelehnt sitzt, und spiegelt sich in seiner Brünne und seinem Helm; vor seinen Füßen, die Arme auf seine Kniee gelehnt, kauert sein Vater Alberich. „Schläfst du, Hagen mein Sohn?“ „Was hast du meinem

Schlaf zu sagen, schlimmer Albe?" fragt Hagen ohne sich zu bewegen. Um des Ringes Willen ist der Vater gekommen; wohl hat Wotan ihn verloren, der nun bang dem Ende entgegensieht, nicht ihn fürchtet er mehr, fallen muß er mit Allen! Aber Siegfried besitzt ihn, und an dem furchtlosen Helden erlahmt selbst sein Fluch; ihn zu verderben taugt nun einzig! „Zu seinem Verderben dient er mir schon" lautet die unheimliche Antwort Hagens. Den Ring gilt es zu gewinnen und mit ihm die Weltherrschaft. „Den Ring soll ich haben, harre in Ruh!" „Schwörst du mir's, Hagen, mein Sohn?" „Mir selbst schwör' ich's, schweige die Sorge!" Der Schatten verschleiert die Gruppe, entfernter klingt die Mahnung des Nibelungen: „Sei treu, Hagen, mein Sohn!" Im Hintergrund werden die Felsen vom anbrechenden Tageslicht beleuchtet, der Rhein rötet sich in der Morgendämmerung; ein eigentümliches Zwischenspiel, dessen Figur später zum Motiv für „Hagens Lustigkeit" wird, begleitet das zunehmende Tagesgrauen, bis die Sonne aufgeht und sich im Flusse spiegelt.

Vom Rheinstrande zur Linken tritt Siegfried hervor: „Hei, Hagen, müder Mann, siehst du mich kommen?" Gemächlich erhebt sich Hagen und fragt den geschwinden Helden, woher er komme. Vom Brünnhildenstein ist Siegfried gekommen, und zu Schiff folgt ihm Gunther mit seiner Braut. Gutrune kommt heraus, und Siegfried erzählt ihr kurz, wie er Brünnhilde für seinen Blutbruder gewonnen. Von einem Hügel am Strande erblickt Hagen schon ein Segel auf dem Fluß, und Gutrune fordert ihn auf, Gibichs Mannen zur Hochzeit zu rufen; sie selbst geht die Frauen zu versammeln, die der Freudigen gerne folgen.

Der Landseite zugewendet weckt Hagen die dumpfen Töne des Stierhornes, die bald von allen Seiten mit Stierhörnern beantwortet werden. Nicht gerade festlich lautet seine Einladung:

Hoiho, Hoiho, Hoiho!
Ihr Gibichs Mannen,
macht euch auf!
Wehe! wehe!
Waffen durch's Land!
Waffen! Waffen!
gute Waffen!
Starke Waffen,
scharf zum Streit!
Not! Not ist da!
Not! Wehe! Wehe!
Hoiho! Hoiho! Hoiho!

Bald strömen die Mannen von allen Seiten herbei, zahlreicher und zahlreicher, einzeln und in Scharen, bis der ganze freie Raum zwischen Strand und Halle von seltsam wilden Gestalten in Tierfellen und mit langen oder zu einem Schopf aufgebundenen Haaren erfüllt ist; einige haben Helme auf, andere Hauben aus Tierfellen; sie sind mit Äxten, mit Speeren, mit Schwertern und Schilden, die mit Tierhäuten überzogen sind, bewaffnet; über das Gewimmel hervorragend steht der rauhe Hagen auf einem Felsen am Strande mit seinem mächtigen Horn, in das er von Zeit zu Zeit bläst. „Wir kommen mit Waffen, mit starken Waffen, mit scharfer Wehr. Wer gibt uns Streit? Welche Not ist da?" — „Gunther sollt ihr empfah'n: ein Weib hat er gefreit." — „Ihm folgen der Magen feindliche Mannen?" — „Einsam fährt er, keiner folgt." — „Was soll ihm das Heer nun noch helfen?" — „Starke Stiere schlachtet für Wotan." — „Was, Hagen, heißt du uns dann?" — „Einen Eber fällen sollt ihr für Froh, einen Bock für Donner, und Schafe für Fricka, daß gute Ehe sie gebe." — „Schlugen wir Tiere, was schaffen wir dann?" fragen die Mannen mit steigender Munterkeit. — „Das Trinkhorn nehmt mit Meth

gefüllt." — „Das Horn in der Hand, wie halten wir es dann?" — „Rüstig gezecht, bis der Rausch euch zähmt: alles den Göttern zu Ehren, daß gute Ehe sie geben" antwortet Hagen, dessen Felsenernst von dem ihn umgebenden spottenden Gelächter unerschüttert bleibt. Aber nun bricht die Munterkeit der Mannen unter schallendem Gelächter in einem Chor aus, dessen Motiv die oben erwähnte „Lustigkeit Hagens" ist:

Groß Glück und Heil
lacht nun dem Rhein,
da Hagen der grimme
so lustig mag sein!

Gunther lenkt nun das Boot an das Land und steigt mit Brünnhilde unter jubelndem Gruße, Waffenklang und Hochzeitsrufen aus, während das Gibichungen-Motiv (XXXIX) seinen festlichen, ritterlichen Glanz in einem prächtigen Marsche voll entfaltet. Mit gesenktem Blick nimmt Brünnhilde den Gruß der Mannen als Gunthers Gattin entgegen; da kommt aus der Halle das andere Paar, Siegfried und Gutrune. Beim Klange seines Namens sieht Brünnhilde auf, fährt entsetzt zusammen, und weicht ohne den Blick von ihm zu wenden zurück, so daß alle auf ihr Benehmen aufmerksam werden. Siegfried geht ruhig zu ihr mit der Frage: „Was müht Brünnhildens Blick?" Als sie hört, daß er mit Gunthers Schwester Hochzeit feiern will, sinkt sie halb ohnmächtig in seine Arme um. „Siegfried .... kennt mich nicht?" fragt sie matt und leise, aber er übergiebt sie Gunther. Da entdeckt sie den Ring an Siegfrieds Hand, und schreit wild auf. Hagen, der beständig unter den vornehmsten Mannen herumgegangen ist und ihre Aufmerksamkeit auf den Vorgang gelenkt hat, fordert sie nun auf, genau zu merken, was die Frau ihnen klage. Da verkündet Brünnhilde, daß der Ring an Sieg-

frieds Hand nicht ihm gehöre, denn Gunther habe ihr ihn abgewonnen. Verwirrt antwortet Gunther, daß er Siegfried den Ring nicht gegeben habe — sie habe wohl falsch gesehen, und als sie verlangt den Ring zu sehen, den er ihr abgewonnen, weiß er nichts zu antworten. Hagen tritt hinzu und sagt, wenn sie den Ring genau als den erkenne, welchen sie Gunther gab, so müsse ihn Siegfried durch Trug gewonnen haben, für den er büßen sollte. „Betrug — schändlichster Betrug!" schreit sie in furchtbarstem Schmerze auf, und alle schließen den Kreis enger, um den Ausfall zu vernehmen. Das wilde, rasende Weib betet zu den Göttern:

Heilige Götter,
himmlische Lenker!
Lehrt ihr mich Leiden,
wie keiner sie litt, —
Schuft ihr mir Schmach,
wie nie sie geschmerzt: —
Ratet nun Rache,
wie nie sie gerast,
Zündet mir Zorn
wie nie er gezähmt.

Gunther, der sie beruhigen will, weist sie heftig zurück: nicht ihm — ruft sie laut — Siegfried ist sie vermählt, er zwang ihr Lust und Liebe ab. Große Bewegung entsteht unter den Mannen, und als Siegfried Zeugnis ablegt, daß sein Schwert ihn „von diesem traurigen Weib" trennte, als er für seinen Blutbruder warb, antwortet sie mit beißenden Spott:

Du listiger Held,
sieh' wie du lüg'st!
Wie auf dein Schwert

du schlecht dich beruf'st!
Wohl kenn' ich die Schärfe,
doch kenn' auch die Scheide,
darin so wonnig
ruht' an der Wand
Notung, der treue Freund,
als die Traute sein Herr sich gefrei't.

Alle müssen nun annehmen, daß Siegfried Gunther betrogen hat, wenn er nicht durch einen Eid sich von der Beschuldigung reinigt, und Hagen ist sofort bereit seine Speerspitze als Wahrer des Eides zu bieten. Siegfried legt nun die Rechte auf die Spitze:

Siegfried:

Helle Wehr!
heilige Waffe!
hilf meinem ewigen Eide!
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruchs!
Wo Scharfes mich schneidet,
schneide du mich!
wo der Tod mich soll treffen,
treffe du mich:
klagte das Weib dort wahr,
brach ich dem Bruder den Eid!

Brünnhilde:

(tritt wütend in den Ring, reißt Siegfrieds Hand vom Speere, und faßt dafür mit der ihrigen die Spitze):

Helle Wehr!
heilige Waffe!
hilf meinem ewigen Eide!
Bei des Speeres Spitze
sprech' ich den Eid:
Spitze, achte des Spruchs! —
Ich weihe deine Wucht,
daß sie ihn werfe:
deine Schärfe segn' ich,
daß sie ihn schneide:
denn, brach seine Eide er all,
schwur Meineid jetzt dieser Mann!

Der Aufruhr des Volkes steigt bei diesem feierlichen Zeugnis für die Schmach seines Häuptlings, niemand weiß, wem der Schwörenden zu glauben ist. Siegfried bleibt am ruhigsten. Er rät Gunther der wilden Felsenfrau Ruhe zu gönnen, daß ihre Raserei sich lege, die eines Unholds List erregt haben muß: vertraulich beruhigt er zur Seite seinen Blutbruder mit treuherzigen Worten:

Glaub', mehr zürnt es mich als dich,
daß schlecht ich sie getäuscht:
der Tarnhelm, dünkt mich fast,
hat halb mich nur gehehlt.
  Doch Frauengroll
  friedet sich bald:
daß dir ich es gewann,
dankt gewiß noch das Weib.

In sorglosem Übermut umarmt er Gutrune und zieht sie mit sich in die Halle. Mannen und Frauen folgen ihm, das Hochzeitsfest zu rüsten.

Brünnhild, Gunther und Hagen bleiben allein zurück. Mit verhülltem Gesicht sinkt Gunther auf einer Bank zusammen, über seine öffentliche Beschämung und den rätselvollen Betrug brütend. Hagen tritt zu der rachegierigen Brünnhilde hin, die keinen weisen Rat mehr weiß, der ihr gegen den geliebten Mann helfen könnte; er bietet ihr seinen Arm und seine Waffe an, bei deren Spitze Siegfried Meineid — nach ihrer Behauptung — geschworen hat: dieser ist er verfallen; er will Brünnhilde rächen. Doch sie lacht bitter:

An Siegfried? . . . du?
ein einz'ger Blick
seines blitzenden Auges
— das selbst durch die Lügengestalt
leuchtend strahlte zu mir —
deinen besten Mut
machte er bangen!

Hagen will es doch wagen, und bittet sie um guten Rat, wie er den Helden fällen soll. Im Kampf kann es nicht geschehen, da sie seinen Körper durch segnenden Zauber unverwundbar gemacht hat. Doch am Rücken sparte sie den Segen; „niemals — wußt' ich — wich' er dem Feind.“

„Und dort trifft ihn mein Speer!" Einige Schwierigkeit macht es Hagen, die Einwilligung Gunthers zu erlangen; wie hart gekränkt er auch ist, so hegt er doch noch Zweifel, ob der Blutbruder ihm verraten. Doch Brünnhilde antwortet:

Dich verriet er,
und mich verrietet ihr Alle!
Wär' ich gerecht,
alles Blut der Welt
büßte mir nicht eure Schuld.
Doch des Einen Tod
taugt mir für Alle:
Siegfried falle —
zur Sühne für sich und euch.

Um Gutrunens Willen rät Hagen den Mord zu verheimlichen. Sie wollen auf die Jagd ziehen, ein Eber brachte ihn da um. Mit einem „So sei es, Siegfried falle!" beginnt das abschließende Terzett mit seinem drohenden Rachegebet:

| Gunther und Brünnhilde: | Hagen: (gleichzeitig): |
|---|---|
| Allrauner! | Alben-Vater, |
| rächender Gott! | gefallener Fürst! |
| Schwurwissender | Nacht-Hüter! |
| Eideshort! | Niblungen-Herr! |
| Wotan! Wotan! | Alberich, Alberich! |
| Wende dich her! | achte auf mich! |
| weise die schrecklich | Weise von neuem |
| heilige Schaar, | der Niblungen Schaar, |
| hierher zu horchen | dir zu gehorchen, |
| dem Racheschwur. | des Ringes Herrn! |

Als sie sich gegen die Halle wenden, kommt der Hochzeitszug aus derselben; die Frauen schwingen Blumenstäbe,

die Männer tragen den mit Eichenlaub bekränzten Siegfried auf einem Schild und die blumengeschmückte Gutrune auf einem Stuhle. Zögernd läßt sich Brünnhild von Gunther in den Zug mit ziehen; aus dem festlichen Jubel mit seinem Hochzeitsruf und den gellenden Horn- und Trompetenklängen hebt sich noch einmal drohungsvoll warnend das Motiv des Racheschwures.

Die Einleitung zum dritten Akt beginnt mit einem Wechselspiel zwischen einem Horn im Orchester und einem Horn von der (geschlossenen) Szene. Man unterscheidet leicht den Waldknabenruf (XXIX) des Silberhornes Siegfrieds, den Hochzeitsruf der Gibichungenhörner und den dumpfen unheimlichen Heerruf von Hagens Stierhorn. Die drei Helden jagen zusammen, und zwar am Rhein; denn alsbald schließt sich an ihre Signale das Urmotiv (I) aus der Einleitung des Rheingold und dann die Rheingoldakkorde mit der Fanfare (II) und das Terzett der Rheintöchter.

Die Szene stellt ein wildes Wald- und Felsenthal am Rheine dar, der im Hintergrunde an einem steilen Abhange vorbei fließt; aus seinen Fluten tauchen die Rheintöchter auf und singen:

Frau Sonne
sendet lichte Strahlen;
Nacht liegt in der Tiefe:
einst war sie hell,
da heil und hehr
des Vaters Gold in ihr glänzte!
Rhein-Gold!
klares Gold!
wie hell strahltest du einst,
hehrer Stern der Tiefe.

Frau Sonne
sende uns den Helden,
der das Gold uns wieder gäbe!
Ließ' er es uns,
dein lichtes Aug'
neideten dann wir nimmer.
Rhein-Gold!
klares Gold!
wie froh strahltest du dann
freier Stern der Tiefe.

Siegfrieds Horn ertönt in der Nähe, und die Nixen tauchen

unter. Auf einem vorragenden Felsen am Strande erscheint der Wälsung; er hat sich auf der Jagd nach einem Bären verirrt. Die Rheintöchter tauchen plötzlich auf und geloben ihm das Wild, wenn er ihnen den Ring giebt. „Einen Riesenwurm erschlug ich um den Ring: für des schlichten Bären Tatzen böt' ich ihn nun zum Tausch?" antwortet Siegfried, bei dem sich nun keine tiefere Erinnerung an den Ring knüpft. Die Rheintöchter verspotten ihn nun wegen seines Geizes: Helden sollten Frauen freigebig sein, und sie verschwinden in der Tiefe. Siegfried steigt tiefer herab, stützt sich auf den Felsen und beugt sich über das Wasser; es ärgert ihn, daß er ihnen als Scheibe für ihren Spott dienen mußte, kämen sie wieder zum Wasserrand, den Ring könnten sie haben. Da tauchen sie wieder weiter draußen im Strome auf, aber ihr Spott ist nun einem ernsten und feierlichen Tone gewichen: sie warnen ihn und unterrichten ihn von dem Fluche, der am Ringe haftet; auch seinen Tod wird er verursachen, und heute noch, giebt er den Ring nicht zurück zu der Tiefe, in die er gehört. Da behält Siegfried den Ring am Finger; wohl warnte ihn einst vor dem Fluche ein Wurm, doch das Fürchten lehrte er ihn nicht, und kein Drohen soll ihm den Ring entreißen. Er hebt eine Erdscholle auf: „Denn Leben und Leib — sollt' ohne Lieb' in der Furcht Bande bang ich sie fesseln — Leben und Leib — seht! — so werf' ich sie weit von mir!" und er wirft die Scholle über sein Haupt hinter sich. Da verlassen die Rheintöchter den thörichten Helden. „Ein stolzes Weib wird heut' dich Argen beerben," rufen sie ihm zu, „sie beut uns bess'res Gehör. Zu ihr, zu ihr!" —

In der Nähe hört man Jagdhornrufe und Siegfried antwortet. Gunther, Hagen, und die Mannen kommen bald von den Höhen herab; einige tragen Hirsche, Wild-

eber und Bären, andere Weinschläuche und Trinkhörner. Hagen befiehlt ihnen im Thale hier das Mahl zu rüsten. „Der uns das Wild verscheuchte, nun sollt ihr Wunder hören, was Siegfried sich erjagt.“ „Schlimm steht's um mein Mahl“, antwortet Siegfried, „von eurer Beute bitt' ich für mich. Das einzige Wild, das sich mir zeigte, waren drei wilde Wasservögel, die mir sangen, erschlagen würd' ich noch heut'.“ Gunther wirft Hagen den erschreckten Blick des bösen Gewissens zu, doch Alberichs Sohn antwortet unverstört: „Das wäre böse Jagd, wenn den Beutelosen selbst ein lauernd Wild erlegte! .... so ist es wahr, was ich sagen hörte, der Vögel Sangessprache verstündest du?“ „Seit langem acht' ich des Lallens nicht mehr; seit Frauen ich singen hörte, vergaß ich der Vöglein ganz.“ Er lagert sich zwischen Gunther und Hagen, löscht seinen Durst und reicht dann Gunther das Horn: „Trink, Gunther, trink! Dein Bruder bringt es dir.“ Düster und verstimmt nimmt der Gibichung das Horn, und Siegfried flüstert Hagen zu: „Ihm macht Brünnhilde Müh'?“ „Verständ' er sie so gut, wie du der Vögel Sang!“ antwortet Hagen, der ihn dazu bringen will, von seiner Jugendzeit zu reden. Siegfried ist nicht säumig darauf einzugehen: „Hei! Gunther, grämlicher Mann! Dankst du es mir, so sing' ich dir Mären aus meinen jungen Tagen.“ „Die hör' ich gern.“ „So singe, Held!“ ruft Hagen.

Alle Mannen haben sich im Kreise um Siegfried auf das Gras gelagert. Siegfried allein sitzt aufrecht, während er erzählt. In wenigen Minuten erlebt man poetisch und musikalisch den ganzen „Siegfried“ wieder. Er verweilt bei Mimes Person und dem Schmieden des Schwertes; vom Drachenkampf berichtet er nur kurz und knapp, wie es sich für einen Helden geziemt:

der (d. i Mime) führte mich nun zum Wald,
dort fällt' ich Fafner, den Wurm.
Jetzt aber merkt
wohl auf die Mär':
Wunder muß ich euch melden.
Von des Wurmes Blut
mir brannten die Finger,
sie führt' ich kühlend zum Mund:
kaum netzt' ein wenig
die Zunge das Naß, —
was da ein Vöglein sang,
das konnt' ich flugs verstehn. —
Auf den Ästen saß es und sang:

Die zitternden Töne des Waldwebens haben bereits begonnen und mit lauter Stimme singt Siegfried den Vers des Waldvogels: „Hei! Siegfried gehört nun der Nibelungenhort! —" Als er Mimes Tod mit den bündigen Worten: „Notung streckte den Strolch" berichtet hat, bricht Hagen in ein rauhes Gelächter aus: „Was nicht er geschmiedet, schmeckte doch Mime!" Er ist mit dem Trinkhorn in der Hand zu einem Stein gegangen, wo er einige Kräuter pflückt und sie in den Trank auspreßt; als nun Siegfried fortsetzen will, reicht er ihm das Horn:

Trink' erst, Held,
aus meinem Horn:
ich würzte dir holden Trank,
die Erinnerung hell dir zu wecken,
daß Fernes nicht dir entfalle!

Siegfried trinkt und singt dann die Strophe des Vogels, die ihn zum Walkürenstein weist. „Und folgtest du des Vögleins Rat?" fragt Hagen. Immer mehr von seiner erwachenden Erinnerung hingerissen, erzählt er da, wie er

durch das Feuer drang, das schlafende Weib fand und sie mit seinem Kuß weckte: „o wie mich brünstig da umschlang der schönen Brünnhilde Arm!“ Zunehmende Unruhe und Entsetzen erfaßt die Mannen bei diesem offenen Geständnis, und Gunther fährt erbittert auf. Zugleich fliegen zwei Raben aus einem Busche auf, kreisen über Siegfried, und fliegen davon. „Errätst du auch dieser Raben Geraun'?“ ruft Hagen. Siegfried springt auf, wendet sich mit dem Rücken zu Hagen und blickt ihnen wie alle Andern nach. „Rache raten sie mir“ ruft Hagen und stößt seinen Speer in Siegfrieds Rücken. Siegfried schwingt mit beiden Händen seinen Schild hoch empor, Hagen damit zu zerschmettern, aber die Kraft verläßt ihn, der Schild entsinkt seiner Hand und er sinkt krachend über ihn zusammen. „Hagen, was thatest du!“ ruft Gunther aus. „Meineid rächt' ich“ antwortet Hagen und verliert sich einsam über die Höhe, über die sich mit dem Erscheinen von Wotans Raben die Dämmerung gesenkt hat.

Dumpf rollen die dunklen Akkorde des Schicksalsmotives (XXIII) zu Hagens Worten. Aber als Siegfried die Augen aufschlägt und von einigen Mannen unterstützt sich mit Anstrengung hebt, erbrausen die strahlenden C-dur Akkorde und die glänzenden Harfenklänge aus der Weltbegrüßung der Walküre (XXXIII) — und mit feierlich extatischer Stimme erklingen die letzten Worte des Sterbenden:

> Brünnhilde —
> heilige Braut —
> wach' auf! öff'ne dein Auge!
> Wer verschloß dich
> wieder in Schlaf?
> wer band dich in Schlummer so bang?
> Der Wecker kam;

er küßt dich wach,
und aber der Braut
bricht er die Bande: —
da lacht ihm Brünnhildes Lust.
Ach, dieses Auge,
ewig nun offen!
ach, dieses Atems
wonniges Wehen!
Süßes Vergehen —
seliges Grauen —:
Brünnhild' bietet mir — Gruß!

Diese letzten Worte verhauchen im Motiv der Schicksalsfrage und leblos sinkt er auf den Schild zurück. In stummem Schmerze stehen die Gibichungen um die Leiche des Helden; auf einen Wink Gunthers heben einige Mannen dieselbe auf eine rasch geflochtene Bahre und langsam setzt sich der Zug über den Hügel in Bewegung. Nächtlicher Nebel hat den Schauplatz ganz verfinstert, der Mond ist aufgegangen, und während der Trauerzug die Höhe ersteigt, bricht er durch die Wolken und fantastisch strahlen Helme und Brünnen in seinem blauen Lichte, — während der gewaltige Trauermarsch mit Klängen, die den Hörer vom Kopf bis zu den Füßen durchschauern, die Drapa des Helden singt und über die Ermordung des „herrlichsten Helden der Welt" wehklagt.*

---

* Zur richtigen musikalischen Würdigung dieses gewaltigen Stückes muß man festhalten, daß es keineswegs ein Trauermarsch im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist — man erwarte deshalb weder einen bestimmten Marschrhythmus noch ein Trio — sondern ein dramatisches Zwischenspiel, das ganz von der gegebenen Situation beherrscht und durch sie technisch bestimmt ist. Ein regelrechter Trauermarsch würde hier ganz stillos wirken.

Die Nebel, welche die Szene dicht verhüllt haben, lösen sich allmälig wieder auf, und aus ihnen taucht die Gibichungenhalle (wie im ersten Aufzug) auf. Gutrune kommt aus ihrem Gemache, von schweren Träumen geängstigt, und lauscht, ob die Jäger nicht heim kommen. Endlich hört sie Hagens Ruf, und bald tritt er selbst in die Halle: „Auf Gutrun'! begrüße Siegfried! der starke Held, er kehret heim!" „Was geschah, Hagen? Nicht hört' ich sein Horn!" „Der bleiche Held, nicht bläst er's mehr; nicht stürmt er zum Jagen, zum Streit nicht mehr, noch wirbt er um wonnige Frauen." „Was bringen die?" ruft sie mit ahnungsvoller Angst aus, als der Zug, von Männern und Frauen mit Fackeln geleitet, in die Halle kommt und die Bahre in die Mitte der Halle hinstellt. „Eines wilden Ebers Beute: Siegfried, deinen toten Mann!" antwortet Hagen und mit einem Schrei stürzt Gutrune über die Leiche hin. Gunther schiebt die Schuld auf Hagen, dessen That er verwünscht. Dieser kümmert sich wenig darum, denn seinem Speer war der Meineidige verfallen, und er verlangt nun den Ring als Beutelohn. Gunther weigert sich höhnisch dieses Kleinod dem schamlosen Schwarzalbensohn abzutreten; Hagen zieht sein Schwert und verlangt unter den drohenden Tönen des Fluchmotives gerade als Sohn des Nibelungen sein altes Erbe; nach kurzem Gefecht fällt Gunther. Gierig nähert sich Hagen der Leiche und will die Hand fassen — da hebt sich diese drohend, während die Schwertfanfare ertönt, und schreckgeschlagen weicht Hagen zurück, während gleichzeitig Brünnhildens lichte Gestalt sich im Hintergrund der Halle zeigt.

Langsam und feierlich nähert sie sich unter dem niedersteigenden Götterdämmerungsmotiv (XV), aus dessen Tiefe die entgegengesetzte Bewegung des Nornenmotivs (I) wieder herauf führt. Unter den Schicksalsakkorden

und der Todesbotschaft der Walküre tritt sie zu Siegfrieds Leiche, wie sie dereinst als Walküre seinem todgeweihten Vater genaht, und weist Gutrune fort von dem Toten, als dessen Mannesgemahl sie sich mit den erhabenen Klängen der Welterbschaft (XXXII) zu erkennen giebt. Gutrune verwünscht den Betrug, mit dem sie auf Hagens Rat den Helden verlockte, und wendet sich zur Leiche ihres Bruders.

Brünnhilde steht nun allein an der Bahre; prachtvoll hebt sich das Motiv der Weltbrandrüstung (XXXVI, aus dem Vorspiel und Waltrautens Erzählung), als sie den Mannen den Befehl giebt, am Flusse den Scheiterhaufen zu schichten; und daran schließt sich Loges Chromatik in Verbindung mit dem Feuerzauber (X), bis der Walkürenritt (XXIV) mit dem Siegfriedmotiv (XXV) wie ein Reiter gegen den Scheiterhaufen sprengt, als sie verlangt, man solle ihr Siegfrieds Roß Grane bringen, daß sie ihm beide folgen können:

Denn des Helden heiligste
Ehre zu teilen
verlangt mein eig'ner Leib.

Mit dem Liebesgruß (XXXIV, aus dem Schlußauftritt von Siegfried) wendet sich ihre Betrachtung der seligen Vergangenheit und dem schuldfreien Betrug des Betrogenen zu; gewichtig fallen die charakteristischen Oktavenschläge aus dem Schlusse des ersten Aktes nach der Schwertfanfare, als sie bezeugt, daß er dem Freunde treu sich durch sein Schwert von der einzig ihm Teuren schied:

Ächter als er
schwur keiner Eide;
treuer als er
hielt keiner Verträge:

laut're als er
liebte kein And'rer:
und doch alle Eide,
alle Verträge,
die treuste Liebe —
trog Keiner wie er!

Und mit dem Refrain des Nornengesanges im Vorspiel fügt sie in der Melodie der Schicksalsfrage und Todesbotschaft (XXII) hinzu:

Wißt ihr wie das ward?

Die Walhallharmonien werden von der Todesbotschaft durchwebt, die sich auch in ihre Rechtfertigungsmelodie mischt — als sie sich an die „ewigen Hüter der Eide" und den höchsten Gott wendet, daß diese ihren Blick auf ihr Leid lenken und ihre eigene Schuld erkennen sollen:

Durch seine tapferste That, —
dir so tauglich erwünscht, —
weihtest du den,
der sie gewirkt,
des Verderbens dunkler Gewalt:
mich — mußte
der Reinste verraten,
daß wissend würde ein Weib.

Und wieder tragen die Schicksalsakkorde den Nornenrefrain:

Weiß ich nun, was dir frommt?

Alles weiß sie nun! sie hört den Flügelschlag von Wotans Raben und sendet sie nun heim mit bang ersehnter

Botschaft* — der Erlösungsbotschaft, welche nach dem Fluchmotiv (XIV) zu den Walhallharmonien (V), in denen die Götternot (XXII) aufgeht, ertönt:

Ruhe! Ruhe! du Gott!

— eine Antwort auf Wotans Worte (in Waltrautens Erzählung):

Des tiefen Rheines Töchtern
gäbe den Ring sie wieder zurück,
von des Fluches Last
erlöst wär' Gott und Welt!

Als nun die Mannen die Bahre heben, um die Leiche auf den fertigen Scheiterhaufen zu bringen, dessen aufsteigendes Motiv (XXXVI) mit vollen Walhallakkorden und Triolfanfaren sich wieder mit den lang niedersausenden Harmonien der Götterdämmerung verbindet, — nimmt Brünnhilde den Ring von Siegfrieds Finger und betrachtet ihn gedankenvoll. Das Urmotiv (I) — die Stammmutter beider oben erwähnten Motive — führt über zu allen Themen vom Beginne des Rheingold: dem Walalaweia-Ruf der Rheintöchter, dem Ringmotiv (IV), den Rheingoldakkorden und der Fanfare (II) und endlich dem Terzett der Rheintöchter nebst einem Zusatz aus dem Terzett zu Beginn des Aktes — die ganze mystische Welt der Tiefe wird lebendig, als sie den unheilvollen Ring seiner Heimat wieder zurückzugeben verspricht; aus ihrer Asche mögen ihn die Rheintöchter holen.

Unter dem Speermotiv (IX) fliegen Wotans Raben vom Ufer auf. Brünnhild entreißt einem der Mannen eine Fackel und schwingt sie gegen den Hintergrund:

* Hierzu die in unheimlichem Mollklang verdüsterten Rheingoldakkorde, die auch in Waltrautens Erzählung die letzte Aussendung der Raben durch Wotan, daß sie ihm von der erlösenden Rückgabe des Rheingoldes an die Wassertiefe Kunde brächten, begleiteten.

Fliegt heim, ihr Raben!
raun't es eurem Herrn,
was hier am Rhein ihr gehört!
An Brünnhilds Felsen
fahret vorbei;
der dort noch lodert,
weiset Loge nach Walhall!
Denn der Götter Ende
dämmert nun auf: —
so — werf ich den Brand
in Walhalls prangende Burg.

Loges Chromatik und der Feuerzauber (X) flammen auf und mächtig wogt das Nornen- und Götterdämmerungsmotiv, als sie die Fackel in den Scheiterhaufen schleudert, der sich rasch hell entzündet. Mit der Herbeiführung Granes durch zwei Männer bricht ein wilder Sturm von Wiehern, springendem Hufschlag und endlich dem heroischen Walkürenritt (XXIV) hervor und scheint die flackernden Feuertöne zu mächtigen Flammen anzufachen, aber aus diesen Totenbrande hebt sich wie heiliger Phönix die friedlich-schöne Verheißungs-Melodie der Liebeserlösung (XL), die Brünnhildens letzte Erkenntnis, ihres „Wissens heiligsten Schatz", ausdrückt:

Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht,
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
noch heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein.

Brünnhild hat selbst dem edlen Hengst den Zaum ab-

genommen; sie liebkost ihn noch einmal zärtlich und fordert ihn mit vertrauten Worten auf, ihr in das Feuer, das er ja bereits einmal durchschritten habe, zu folgen, zu seinem Herrn, ihrem seligen Helden, mit dem sie der Flammentod nun für immer vereinen soll. Sie sprengt mit einem Satz mit dem Roß in den Scheiterhaufen, der flammend gen Himmel schlägt, so daß das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst schon zu ergreifen scheint. Entsetzt drängen sich die Frauen nach dem Vordergrunde. Plötzlich bricht das Feuer zusammen, so daß nur noch eine düstere Glutwolke über der Stätte schwebt. Der aufrührerische Fluß wälzt seine Flut bis an die Schwelle der Halle, auf seinen Wogen wiegen sich die drei Rheintöchter. Dieser Anblick versetzt Hagen in höchsten Schreck; er wirft die Waffen von sich und stürzt sich in den Strom, um den Ring noch zu gewinnen; zwei der Rheintöchter ziehen ihn unter dem Fluchmotiv (XVI) in die Tiefe, während die dritte unter jubelndem Walalaweiaruf den wiedergewonnenen Ring in die Höhe hält, und die Tonwogen des Rheines (I, vom Beginn der Tetralogie) das Welterbe (XXXII) überfluten.

Am Himmel bricht von fernher eine dem Nordlicht ähnliche rote Glut vom Brande Walhalls aus, dessen Harmonien von der Götternot getragen werden, während man mit zunehmender Klarheit den Saal mit den Göttern und Einheriern erblickt, wie ihn Waltraute geschildert. Die brennende Gibichungenhalle stürzt zusammen und die vor derselben zusammengedrängten Männer und Frauen betrachten in sprachloser Erschütterung die fürchterliche Erscheinung, vor welcher der Vorhang zusammenschlägt, während Walhall in Flammen verschwindet und sich der Anfang des großen Siegfriedmotivs (XXV) hebt.

Die selige Erlösungsmelodie schwebt mit hellen Harfenklängen zu ihrem letzten strahlenden Akkord empor.

## II.

## Der Stoff und seine Behandlung.

Betrachtet man die Handlung in „Götterdämmerung", so fällt es sofort in die Augen, namentlich bei der Vergleichung mit Siegfried, welch' großer Stoff hier zusammengedrängt ist und wie sich die Begebenheiten an diesem letzten Tage jagen. Bis zu einem gewissen Grade, kann man wohl sagen, ist dies dem dramatischen Leben zu Gute gekommen; aber bei genauerer Erwägung zeigt sich doch, daß nicht allein die poetische, sondern auch die dramatische Wirkung an nicht unwesentlichen Punkten hierdurch Schaden erlitten hat.

Dies gilt namentlich von der ersten Handlung, welche auch das Vorspiel auf dem Walkürenfelsen umfaßt, das nur rein nominell von ihr geschieden ist. Der Held nimmt Abschied von seiner Geliebten, kommt zu den Gibichungen, vergißt durch einen Zaubertrank Brünnhilde und verliebt sich ebenso plötzlich in Gutrune, kehrt mit ihrem Bruder zum Walkürenfels zurück und gewinnt in Gunthers Gestalt seine eigene Braut für den Blutbruder — alles in einem Zug, vor spielendem Orchester.

Namentlich der Zaubertrank und seine plötzliche Wirkung vor unseren Augen ist hier der schwache Punkt. Auch in „Tristan" hat Wagner denselben auf die Szene gebracht. Ich habe bereits seinerzeit (S. 90) darauf aufmerksam gemacht, wie sorgfältig der Meister dort die märchenhafte Wirkung vorbereitet, und da der Gegensatz zu dem entsprechenden Auftritt in der Götterdämmerung so auffallend ist, dürfte es angezeigt sein, hier näher die merkwürdige tiefsinnige Art, wie der Liebestrank in „Tristan" verwendet wird, zu beleuchten.

Bei Gottfried von Straßburg, welcher einer älteren Tradition treu folgt, trinken Tristan und Isolde den Liebestrank infolge eines bloßen Irrtums; eine Magd, die ihnen einen Erfrischungstrank reichen soll, hält den Liebestrank, auf den sie zufällig stößt, für Wein, und reicht ihnen denselben. So auch die modernen epischen Bearbeiter: Immermann, und die zwei hervorragenden englischen Dichter Mathew Arnold und Swinburne. Dem Blicke des genialen Dramatikers konnte es keinen Augenblick entgehen, daß dieses Motiv auf der Bühne unanwendbar war, wo der Zufall keine Rolle spielen, sondern nur der Wille herrschen darf. Eine Willenshandlung mußte also den Zufall ersetzen, und diese gliedert sich notwendiger Weise in zwei Handlungen: Isolde befiehlt Brangänen den Todestrank, den sie Tristan als Sühnetrank bieten will, in den Becher zu gießen, und Brangäne beschließt in ihrer Verzweiflung ihnen lieber den Liebestrank zu geben.

Weshalb will Isolde Tristan töten? Sie hat hinreichenden Grund ihn zu hassen. Tristan hat ihren Verlobten, den irischen Helden Morold getötet, und sein Haupt für den Tribut, den Kornwall an Irland schuldig war, eingesendet. Doch im Kampfe hatte Tristan eine Wunde empfangen, die sich nicht schließen wollte, und die niemand als die zauberkundige Isolde heilen konnte, wie ihm wohl bekannt war; in einem kleinen Boot fuhr er da an die irische Küste und ließ sich unter dem Namen Tantris von Isolde heilen. Da bemerkte sie eines Tages eine Scharte in seinem Schwert, in welche ein Stahlsplitter, den sie in der Wunde Morolds gefunden hatte, genau paßte; so erkannte sie ihn als Morolds Mörder; schon hatte sie das Schwert gegen ihn gehoben, als er erwachte und auf sie sah; da erbarmte sie sich seines Jammers, schonte ihn, heilte ihn und ließ ihn geheilt heim ziehen. Kurz darauf

kommt er wieder zurück und freit um Isolde für seinen Oheim, den alten König Marke. Scheinbar ist es so der Haß gegen den Mörder Morolds, der nach Sühne verlangt, in Wirklichkeit aber ist es tief gekränkte Liebe, die in ihr gegen den herrlichen Helden rast, der zum Dank für ihre Güte sie als Brautwerber für den König erwirbt, gerade so, als ob er es verschmähte, sie selbst zu besitzen. Tristan seinerseits liebt sie nicht minder leidenschaftlich, obschon er sich das selbst nicht eingestehen will, da der Glanz und die Pracht der Königstochter sie ihm unerreichbar zu machen scheint. So betrügen sie einander und zum teil sich selbst. Aber in dem Moment, da beide glauben, den Tod zusammen getrunken zu haben, bricht das Blendwerk vor ihren Blicken, fallen die Masken vor ihren Gesichtern, stürzen die Schranken, die sie trennten. Man sieht, hier bedarf es nicht länger des Liebestrankes als Erklärung; er greift in die Reihe der Ursachen nicht ein, da sie psychologisch bereits vollkommen geschlossen ist; er ist nur mehr als das äußere Phänomen des Wesens unentbehrlich, wie es sich in dem naiven Bewußtsein des Mittelalters abspiegeln und wie es somit hier künstlerisches Leben empfangen mußte. Es ist kaum zu viel gesagt, daß man in der ganzen Weltliteratur vergebens nach einer so überlegenen Behandlung eines märchenhaften Elementes suchen wird.

Aber je klarer man dies erkennt, desto mehr muß man sich darüber wundern, daß in der Götterdämmerung nichts gethan ist, um dem Zaubertrank — hier wesentlich ein Vergessenheitstrank — einen ideellen Gehalt zu geben. Nicht allein daß er nicht wie dort als durchsichtige sinnliche Form eines ideellen Inhaltes erklärt wird, er fällt nicht einmal wie ein übernatürlicher Funken in eine Menge natürlichen Brennstoffes; er ist ein Zauberwort, das eine Welt vernichtet und eine andere aus nichts schafft. Es

kann nicht anders sein, als daß der Zuhörer einem solchen Phänomen auf der Bühne gegenüber kalt und unbewegt bleiben muß. Freilich, ist man einmal darauf eingegangen und zu dem folgenden Auftritt gekommen, wo Siegfried in Gunthers Gestalt zu der treuen Brünnhilde als der fremde, unwiderstehliche Freier kommt, so muß man gestehen, daß dieser an vernichtendem tragischen Entsetzen und unheimlicher Schönheit seines gleichen in der gesamten dramatischen Weltlitteratur sucht.

Gewiß hat Wagner den Vergessenheitstrank Grimhilds aus der Saga, aber dort ist seine Wirkung keineswegs so wunderbar und über alle Naturbedingungen erhaben gedacht wie hier. Die Saga läßt ihn nämlich geraume Zeit an Gjukis Hof weilen, ehe ihm Grimhild den Trank giebt, und erst nach fünf Halbjahren ist von seiner Vermählung mit Gutrune die Rede. Die Forderung des Dramatikers nach Konzentrierung und Zeitverkürzung ist hier wie so oft der poetischen Wahrheit in den Weg getreten.

Ganz ähnlich verhält er sich mit dem zweiten Aufzug, nur daß es hier nicht die Wahrheit der Situation, sondern die Bedeutung der Charaktere und der tragische Ernst ist, welche Schaden gelitten haben.

Kaum hat Brünnhilde als Gunthers Braut das Land betreten, als sie den Ring an Siegfrieds Hand entdeckt — ein wenig oberflächlich dadurch motiviert, daß er auf Gunther weist — und die Katastrophe eintritt. In der Saga ist dies ganz anders;* die zwei Ehepaare haben

* Auch im Nibelungenlied tritt die Katastrophe erst später ein, was übrigens hier nicht auffallend ist, da dasselbe von der Liebe Siegfrieds zu Brünnhilde nichts kennt, und er und Kriemhilde nicht mit Gunther und Brünnhilde zusammen, sondern zu Xanten leben und erst bei einem viele Jahre später fallenden Besuche der an Brünnhilde verübte Betrug von ihr entdeckt wird.

längere Zeit auf derselben Burg zusammengelebt und Sigurd ist es längst aufgegangen, daß er betrogen worden ist und die betrogen hat, die ihm die Teuerste war: „er erinnerte sich aller Eide, die er Brünnhilde geschworen"; als er endlich mit Brünnhild redet, welche nach ihrem Zanke mit Gutrune den Ring und den Betrug entdeckt hat, lauten seine Worte: „Ich liebe dich mehr als mich selbst, obschon ich unter dem Betruge erlegen bin und das nun nicht mehr ändern kann. Denn so oft ich zu mir kam, betrübte es mich, daß du nicht mein Weib warst; doch bezwang ich mich soweit ich konnte, wenn ich in der Königshalle war, und war damit zufrieden, daß wir doch wenigstens alle zusammen waren." In diesen einfachen und rührenden Worten zeigt uns der bewundernswerte isländische Erzähler einen tiefen und mannhaften Charakter in einer tragischen Situation; trotz des märchenhaften Elements, das als Voraussetzung derselben im Hintergrunde liegt, hat sie allgemeingiltige menschliche Wahrheit und hier ist ein Stoff für einen Tragiker zu holen. Aber davon findet sich keine Spur bei Wagner. Es ist richtig, die Weise wie er im Interesse des Ganzen den Stoff verteilen mußte, machte es für ihn schwierig, dieses Hauptelement zu seinem Recht kommen zu lassen — vielleicht unmöglich; aber etwas hätte doch daraus gemacht werden können. Selbst wenn nur wenige Stunden zwischen der Nacht auf dem Brünnhildenstein und der Katastrophe liegen, hätte er ja doch auch in dieser Zeit „sich der Eide, die er Brünnhild geschworen, erinnern" und tief von dem Unglück, das er über sie beide gebracht hat, erschüttert werden können. Ohne Schaden wäre die Zeitverkürzung freilich nie geblieben, selbst wenn Siegfrieds Zerknirschung noch so leidenschaftlich geschildert worden wäre, da ein solcher augenblicklicher Affekt nie die dauernde schwere Seelenqual des Helden in der Saga aufwiegen

kann; denn momentane Leiden haben immer die Möglichkeit hurtig auszutoben und von der Zeit geheilt zu werden, so daß sie uns nie, wie starke künstlerische Mittel auch in Bewegung gesetzt werden, von ihrer Tiefe vollkommen überzeugen können; dazu bedarf es so gut der Zeit wie zur Ausbreitung einer körperlichen Masse des Raumes. Aber selbst auf diese Art wäre es möglich gewesen, viel zu gewinnen.

Wagner läßt die Erinnerung an Brünnhilde bei Siegfried erst im Augenblick des Todes auftauchen, wodurch er wenn nicht tragisch, so doch poetisch rührend wird, während er früher in seiner unverstörten ahnungslosen Munterkeit, in dem Rausche von dem betäubenden Zaubertrank sich umhertummelnd nicht weit davon entfernt war uninteressant zu sein. Wagner hat hier offenbar mit Unrecht versäumt Charakter und Situation zu vertiefen.*

* Dieser Ansicht werden wohl die wenigsten Leser beistimmen können — auch der Übersetzer vermag es nicht. — Die Einwände Gjellerups entspringen einer schiefen Betrachtung. Er tadelt erstens den Zaubertrank. Es muß aber doch bemerkt werden, daß jeder Stoff seine unveräußerlichen Rechte hat, und ein mythischer Stoff nicht denselben Forderungen wie ein moderner unterworfen sein kann; die einzige Forderung, die man an das Wunderbare stellen muß, ist daß es stilgerecht bleibt. Nun weiß ja Gjellerup das sehr wohl, und ist nicht prinzipiell gegen den Zaubertrank, sondern vermißt nur die Vorbereitung die er in der Saga, wo Siegfried erst nach längerem Aufenthalt an Gunthers Hofe den Vergessenheitstrank erhält, zu finden vermeint. Das ist aber in Wirklichkeit nichts als spätere Entstellung, und, wenn der Sagaschreiber wirklich, wie Gjellerup meint, die Wirkung des Trankes damit motivieren will, nicht als der Rationalismus des 13. Jahrhunderts, das den alten Sagen nicht mehr naiv gegenüberstand. Die Gripisspa sagt ausdrücklich Str. 31: „Nur eine Nacht bist du Gjukis Gast, so vergißt du ganz die Tochter Heimes (Brünnhild)“. — Wenn er zweitens tadelt, daß die Katastrophe sofort eintritt, in der Saga erst viel später, so ist das

Zwei Gründe, so weit ich sehen kann, haben zu diesem Versäumnis mitgewirkt. Zum ersten das deutsch-traditionelle Siegfried-Ideal aus dem Nibelungenlied: die strahlende Heldengestalt, glücklich und siegreich seit der ersten Ausfahrt, bis er von hinten niedergestoßen wird, unbekannt mit Sorge und Widerwärtigkeiten. Dieses Lichtbild zu zerstören konnte sich Wagner nicht entschließen, obschon die Nötigung des tragischen Dramas es erforderte, und obgleich dieser Charak-

---

eher ein Lob, als ein Tadel. Man denke sich Brünnhilde, die von einem Fremden geraubt ihren Geliebten als Freund ihres Räubers wiedersieht; muß nicht die Katastrophe sofort bei dem ersten Augenblick, den sie auf ihn wirft, eintreten? Daß sie in den Eddaliedern und der auf diesen beruhenden Völsungasaga erst später eintritt, hat seinen ganz eigenen Grund, der in der Geschichte der Sage liegt: widerstreitende Elemente sind hier verschmolzen worden, deren ehemalige Trennung noch deutlich durchblickt; einige Eddalieder und gerade die, auf denen die Völsungasage basiert, trennen nämlich die Walküre, welche Sigurd erweckt, von jener, die er für Gunnar erwirbt (daß die Völsungasaga sie wieder identifiziert, hat nichts zur Sache zu thun); ich kann mich hier nicht auf die Auseinandersetzung dieser verwickelten Sagengeschichte einlassen und muß mich mit diesem Hinweis begnügen. Das späte Eintreten der Katastrophe in der Völsungasaga ist daher sehr begreiflich, da dieselbe ursprünglich ganz anderen Motiven entsprang; dem Leser muß jedoch, wenn er nicht von diesen eigentümlichen Verhältnissen des Stoffes, die hier obwalten, Kunde hat, die Darstellung der Saga dunkel und unverständlich anmuten, da er nicht begreift, warum die Katastrophe so lange auf sich warten läßt. Damit ist auch der dritte Punkt erledigt — die mangelhafte Vertiefung im Charakter Siegfrieds. Daß Siegfried wieder seine Erinnerung erlangt und damit in einen schweren Seelenkampf gerät, ist gewiß ein tragisches Motiv ersten Ranges. Die Verwendung desselben war jedoch bei Wagner eben, weil die Katastrophe sofort eintreten muß, von selbst ausgeschlossen; der Versuch es doch anzubringen und deshalb die Katastrophe aufzuschieben, was nach Gjellerups Meinung hätte geschehen sollen, würde einen kleinen Vorteil einem großen opfern und die an

ter ganz unvereinbar ist mit dem schweren Eddaschicksal, das Wagner über ihn geführt hat und von dem das deutsche Epos nichts weiß. Es scheint dem Dichterkomponisten bald* aufgegangen zu sein, daß er sich nicht — wie alle anderen deutschen Bearbeiter dieses großen Stoffes — an die nationale Tradition halten konnte, wenn er ein menschlich interessantes und bedeutungsvolles Werk schaffen wollte, das die Zuhörer rühren und begeistern konnte, sondern daß er wesentlich aus den nordischen Sagen und Liedern schöpfen mußte. Leider entnahm er diesem reichen Horte für Siegfried nur das äußere Geschick, die Begebenheiten; aber diese enthielten eine neue köstliche Perle, die in der verdunkelten deutschen Tradition nur Bruchstücke der Schalen, die sie umschlossen, hinterlassen hat: Brünnhilde, welche im Nibelungenlied und allen seinen späteren poetischen Schöß-

---

Handlung und tragischen Momenten überreiche „Götterdämmerung" unerträglich überlasten; was übrigens Gjellerup selbst einräumt. — Wenn Gjellerup endlich meint, die vollkommene Unwissenheit Siegfrieds, der in voller Unschuld die Schuld begeht, lasse sich mit dem schweren Eddaschicksal nicht vereinen, so ist dies wohl minder so zu verstehen, als ob in der Edda Siegfried schuldvoller dastünde als bei Wagner; denn auch in der Edda erhält Siegfried seine Erinnerung erst nach vollbrachter That wieder zurück, begeht dieselbe also ebenfalls vollkommen unwissend; so büßt er denn auch nicht für die Gesinnung, sondern die That (s. die ausgezeichneten Bemerkungen Wilhelm Grimms Deutsche Heldensage S. 409³ (361¹); sondern Gjellerup meint, die schwüle, bange, niederdrückende Atmosphäre vor dem Ausbruch der Katastrophe wirke ungleich tragischer und entspreche mehr dem schreckensvollen Ausgang, als die ungetrübte sonnige Heiterkeit, die über Siegfried bei Wagner liegt — was allerdings nicht in Abrede gestellt werden kann.

**Anmerkung des Übersetzers.**

* Bereits als Kapellmeister in Dresden äußerte Wagner einmal Gade gegenüber: „Ich muß eure Sagen benützen, die sind weit tiefer als unsere". Nach mündlicher Erzählung Gades.

lingen, wie Hebbels dramatischer Trilogie, nur eine Mischung von Amazone und Hexe, ein alles Interesses und aller Sympathie entblößter Dämon, der gezähmt werden soll, ist. Und dies ist der zweite Punkt: offenbar ist während der Ausarbeitung Wagners Interesse vom Helden auf die Heldin übergegangen. Unvergleichlich erhaben und edel steht diese Frauengestalt da, zugleich übernatürlich und menschlich wahr, diese menschgewordene Göttin, die „Leiden leidet wie keiner sie litt" und die Welt vom Fluche des Gold- und Machtdurstes durch den Heroismus ihres reinen Gefühles erlöst und das Evangelium der Liebe, nicht der bleichen allgemeinen Menschenliebe, sondern die „Seligkeit in Lust und Leid" der individuellen treuen Liebe, als ihr Testament der entgötterten Welt hinterläßt:

Verging wie Hauch
der Götter Geschlecht,
laß' ohne Walter
die Welt ich zurück:
meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu. —
Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht,
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk:
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
noch heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein!

In diesen Worten, dem Kerne der Gestalt Brünnhildens, liegt wie in einem Summar der Ideengang des

Gesamtwerkes; auf diese Lösung führen alle die verschiedenen Fäden hin; die Kämpfe und Leidenschaften der Lichtalben, Schwarzalben, Riesen und Menschen, sie alle münden hier in eine Lebenserkenntnis aus, welche sich der menschgewordenen Walatochter in dem Augenblick, da sie sich an der Leiche des Geliebten dem Flammentod weiht, enthüllt. Kein Wunder, daß die Gestalt, in welcher diese Idee so recht lebendig werden konnte, die Liebe des Künstlers besonders fesselte; nur schade, daß er nicht einsah, daß auch sie dadurch nur gewinnen konnte, daß der Mann interessanter und charaktertiefer wurde.

Brünnhilds Gegenbild ist Hagen. Er gehört der deutschen Tradition an, wo er im Epos beinahe die Hauptperson geworden ist, aus dem seine rauhe Mordgestalt als „Helled Haagen" mit seinem Bruder, dem Spielmann Volker, in unsere Kjämpeviser aus diesem Sagenkreis übergegangen ist, während er in der Edda und Saga als Mordwerkzeug durch Gunnars minderjährigen Bruder Gutthorm vertreten wird. Im Nibelungenlied ist Hagen nicht Gunthers Bruder, sondern sein Oheim. Die Umwandlung dieser Gestalt zu dem müden und freudelosen Manne, dem bleichen ohne Liebe gezeugten Sohn des Nibelungen, der für alle weicheren und sanfteren Gefühle unzugänglich ist, zu einem Mordgeist, von dem ein Hauch der Kälte und des Todes ausgeht, ist eine der genialsten Phantasieschöpfungen Wagners. Daß Siegfrieds Mörder Alberichs Sohn sein mußte, ergab sich mit logischer Notwendigkeit aus dem Gedankengang der Dichtung und den Grundlinien der Handlung, so daß es kaum des Fingerzeiges bedurfte, der in der Notiz der Thidrekssaga liegt: Hagen sei der Sohn eines Nachtalben, der ihn mit der Königin Grimhild erzeugt hatte.

Die Unverwundbarkeit Siegfrieds ist aus dem Nibelungenlied entnommen, woher auch der Zug stammt, daß

Brünnhilde Hagen die verwundbare Stelle verrät; die nordische Sage weiß nichts davon. Während jedoch im Nibelungenlied eine Hornhaut ihn unverwundbar macht, läßt Wagner — wieder eine geniale, anscheinend geringfügige Änderung — Brünnhilde ihn durch Zauber feien, ohne daß er es selbst ahnt; Wagner benützt hierzu den Bericht der Edda (Sigrdrifumal), wo Brünnhilde Siegfried Weisheit und Runenzauber lehrt.

Das Verhältnis des Schlusses zu dem nordischen Ragnarökmythos gehört zwar zu den Eigentümlichkeiten der Stoffbehandlung; da aber dieses Verhältnis im folgenden Abschnitt zum Gegenstand einer ausführlichen Besprechung gemacht werden muß, übergehe ich hier diesen Punkt.

Von Einzelheiten will ich hier nur die Einleitungsszene hervorheben, zu der Wagner das Motiv aus dem ersten Eddalied von Helgi Hundingsbani empfing, wo die Nornen in der Geburtsnacht des Kindes kommen und das Schicksal des Helden bestimmen:

Sie schnürten scharf — die Schicksalsfäden,
daß die Burgen brachen — in Bralundr;
goldene Fäden — fügten sie weit,
sie mitten festigend — unterm Mondsaal.

Westlich und östlich — die Enden bargen sie,
in der Mitte lag — des Königs Land;
einen Faden nordwärts — warf Neris Schwester:*
ewig zu halten — hieß sie dies Seil.

Die hervorgehobenen Worte sind für das überraschende Bild, das der Dichterkomponist von der Thätigkeit der

*) Sc. eine Norne.

Nornen giebt, bestimmend gewesen. Dieser Auftritt wird bei Aufführungen oft weggelassen, hauptsächlich weil dies die einzige mögliche Verkürzung in dem umfangreichen Werke ist. Aber dadurch geht die Stimmung verloren, welche dieses düstere und drohende Nachtbild über den Beginn der Götterdämmerung wirft, wie ja diese Szene auch auf den Schlußauftritt durch die dichterische und musikalische Parallele in Brünnhilds refrainartig wiederkehrender Frage: „Wißt ihr, wie das ward" rückwirkt, und außerdem hat sie eine selbstständige musikalische Mission durch die Einführung des neuen Motivs der Weltbrandrüstung, gewiß des bedeutendsten aller Motive der „Götterdämmerung."

---

III.

## Musikalische Eigenheiten.

Die neuen Motive, welche das letzte Musikdrama bringt, sind natürlich nur gering an Zahl im Vergleich zu denen der vorhergehenden Dramen — so bringt der dritte Akt, hoch gerechnet, nur zwei kleine und ganz lokale Motive, den Jubel der Rheintöchter und die Figur des Nixenspottes, gleich zu Beginn. Es liegt in der Natur der Sache, daß, da jeder Tag der Trilogie den musikalischen Reichtum seiner Vorgänger erbt, der letzte mehr die Aufgabe haben muß, den angehäuften Stoff anzuwenden als selbst neues Material zu bringen.

Eine Eigentümlichkeit der musikalischen Technik in der Götterdämmerung muß hervorgehoben werden, das ist ihr verhältnismäßiger Reichtum an dramatischem Zusammengesange. Im Rheingold findet er sich nicht, denn das Terzett der Rheintöchter fällt vollständig unter den Begriff des lyrischen

Zusammengesanges; erst in dem Zusammentönen verschiedener Stimmen, sei es als Ausdruck für harmonische Einigkeit oder als Ausdruck für Zusammenwirken oder Streit verschiedengearteter Leidenschaften, hat man die ächt dramatische Benützung der Fähigkeit der Töne zusammen zu wirken — ein Mittel, das dem Wortdrama versagt ist, da dieses nur momentan und ganz ausnahmsweise die einzelne Linie mit ihrem strengen Successionsgesetze verlassen kann, während die Musik so zu sagen Flächen und Raum bildet. Dieser Zusammengesang findet sich wie gesagt garnicht im Rheingold, und in der Walküre nur in einigen kleinen Walkürenchören. Es fällt dies um so mehr auf, als der erste Akt der Walküre so viel Gelegenheit bietet, Siegmunds und Sieglindens Stimmen in einem harmonischen Duett zusammenschmelzen zu lassen. Man müßte dies einer prinzipiellen Abneigung gegen mehrstimmigen Gesang zuschreiben, fände man nicht im Schlußauftritt von „Siegfried" ein Liebesduett zwischen Brünnhild und Siegfried. Im ersten Aufzug der Götterdämmerung singen sie wieder zusammen; der zweite Akt enthält den mächtigen Chor der Mannen, einen Chor allerechtester dramatischer Art, reich differenziert, mit einer geradezu täuschend nachgeahmten Wirkung des Wirrwarrufes einer lebhaft bewegten Menge und der unwillkürlichen Äußerungen verschiedenartiger Stimmungen, meisterhaft innerhalb der richtigen künstlerischen Grenze des Naturalismus gehalten, und der Akt schließt mit einem Terzett, das von dem ersten Ausbruch „Siegfried falle" bis zu dem letzten parallelen Zusammengesang (in welchem Gunther und Brünnhilde mit gemeinsamen Worten Wotan den Eideswächter anrufen, während Hagen in möglichst entsprechenden Worten Alberich anruft) geradezu überraschend mit dem allgemeinen Modell für ein Schwurterzett übereinstimmt.

Ich habe bei meiner Darlegung der Stoffbehandlung in der Walküre bemerkt, daß man hier primitive Zustände mit Kämpfen Mann gegen Mann findet und erst in der Götterdämmerung Häuptlinge mit einem geordneten Heere von Mannen auftreten, so daß das frühere Geschlecht auf einer minder entwickelten sozialen Kulturstufe steht und das Übergangsglied zwischen der Götter- und Riesenwelt des Vorspiels und der geordneten menchlichen Gesellschaft der Schlußtragödie bildet. Es ist der Beachtung wert, daß auch in der Musik — vor allem im Gesang — eine ähnliche Entwicklung vorliegt, die, wie alle Entwicklung, von einfachen auf zusammengesetzte und unterschiedsreiche Zustände übergeht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Wagner, der sich dessen voll bewußt war, welche Forderungen er an das Ohr stellte, und wie sehr er darauf bedacht sein müsse, es nicht zu ermüden, und daß er sich selbst von Abend zu Abend überbieten müße, absichtlich von Anfang an mit der zusammengesetzten Gesangswirkung zurückgehalten und das Duett für „Siegfried", das Terzett und den Chor für die „Götterdämmerung" aufgespart hat. Hätte er „Rheingold" und „Walküre" als abgeschlossene Werke, ohne Nachfolger, komponiert, so ist es mehr als wahrscheinlich, daß er den mehrstimmigen Gesang nicht aus ihnen verbannt hätte.

# Das Werk als Ganzes.

---

## I.

## Leitende Ideen.

Bereits aus „Rheingold" konnte man ersehen, daß der Nibelungenring nicht ein Kunstwerk ist, das bloß zur Phantasie und dem unmittelbaren Empfinden spricht oder sich auf dem Boden einer oberflächlichen Moral bewegt, sondern daß sich unter seinen mythischen Bildern Ideen bergen — primitive Ideen, in starken, leicht faßbaren Gegensätzen gruppiert, aber doch immer philosophischen Begriffen näherstehend, als die rein menschlichen Verhältnisse, in denen sich Opern zu bewegen pflegen. Je weiter man in das Werk eindringt, desto mehr zeigt es sich, daß es Ernst ist mit diesen Ideen, daß ihre Wirkungen festgehalten und durch die Handlung mit einem bestimmten Ziel vor Augen entwickelt werden, und man wünscht sich diese Grundgedanken in ihrer dichterisch-musikalischen Entwicklung klar zu machen.

Ich habe bereits bemerkt, daß der Ideengang des Werkes in die Brünnhildgestalt ausmündet, wie sie zuletzt vom Scheine des aufflammenden Scheiterhaufens beleuchtet dasteht. Auf diesen Punkt müssen wir also unsere Aufmerksamkeit wenden.

Die Liebe, welche Brünnhilde hier beim Untergang der Götter der Welt als ihres heiligsten Wissens Hort zuweist, ist nicht die abstrakte Menschenliebe, sondern die konkrete, erotische Liebe. Der Schluß der Dichtung ist also eine Religion des Heroismus, eine Verherrlichung der auserkorenen, in der extatischen Potenz ihrer edelsten Leidenschaft festgehaltenen Persönlichkeit, gegenüber der toten Allgemeinheit, welche durch von außen kommende Gesetze gebunden ist, statt ihr eigenes Gesetz von innen zu gebären — ist der Protest des Individualismus gegen den allgemeinen Formalismus. Im Gegensatz zu diesem in Lust und Leid seligen Gefühlsheroismus steht „trüber Verträge trügender Bund, heuchelnder Sitte hartes Gesetz", die Ordnung der gegenseitig bindenden Verträge und Gesetze, deren Wächter die Götter waren, und als deren Gegner die Helden überall in der Dichtung auftreten. Diese gesetz-, ja in gewissem Sinne moralfeindliche Richtung, welche durch das ganze große Werk geht, ist ein interessantes Phänomen, das Aufmerksamkeit verdient, und dieser eigentümliche Gesichtspunkt ist dichterisch mit einer bewundernswerten Kraft festgehalten.

Nicht ohne bedeutende mythologische Berechtigung macht Wagner Wotan nicht zu dem Gott der gewaltsamen Macht, sondern zum Gotte der klugen Macht. Wohl ist er später auch „Heervater", aber zuerst und hauptsächlich ist er — man verzeihe das stillose Wort — Diplomat. „Ich band durch Verträge, was Unheil barg" sagt er zu Brünnhild, da er ihr erzählt, wie er die Welt beherrschte. Die Vertragsrunen stehen in seinen Speer geritzt, und Fasolt kann, obschon nur „ein dummer Riese", dem weisen Gotte raten, den Vertrag nicht zu brechen: „was du bist, bist du nur durch Verträge".

So festgehalten würde Wotan eine unbewegliche

Abstraktion geworden sein; es ist überflüssig daran zu erinnern, daß Wagner ein ebenso gutes mythologisches Recht dazu hatte, ihn auch zum Gotte des Kampfes und der Helden zu machen. Besorgt über die Warnung der Wala vor dem düstern Tag, der den Göttern dämmert, gebiert Wotan den Gedanken an eine neue Macht, die Walküren und die Helden — und das Wesen derselben, das Heldentum, steht in direktem Gegensatz zu seinem früheren Streben und Wirken. So sagt Wotan zu Brünnhild von der Aufgabe der Walküren:

die herrisch wir sonst
in Gesetzen hielten,
die Männer, denen
den Mut wir gewehrt,
die durch trüber Verträge
trügende Bande
zu blindem Gehorsam
wir uns gebunden —
die solltet zu Sturm
und Streit ihr nun stacheln,
ihre Kraft reizen
zu rauhem Krieg,
daß kühner Kämpfer Scharen
ich sammle in Walhalls Saal.

Nicht genug damit: dieser allseitige Gott, der in Zwiespalt mit sich selbst ist und seine eigene Klugheit überlisten will, zeugt Menschenkinder, ein Halbgöttergeschlecht, und reizt seine eigenen Kinder auf gegen der Götter Rat, damit der Sohn als ein freier Held auf eigene Faust das ausführen könne, was der Gott, in seinen eigenen Gesetzen gefesselt, nicht wirken darf. Was ist nun das Schicksal dieser Wälsungen, als sie allein in der Welt zurückbleiben? Wehwalt

nennt sich der Sohn — denn Wehes waltet er nur. Solange der Vater bei ihm ist, sind sie stets von Feinden gehetzt. Die Sehnsucht treibt ihn zuletzt aus den Wäldern; aber überall wird er verstoßen; ob er um Freund, um Frauen wirbt, immer doch ist er geächtet, was anderen recht dünkt, dünkt ihm arg, überall fällt er in Fehde und weckt Zorn. Die Schwester, die als Kind geraubt und später mit dem verhaßten Hunding vermählt worden ist, hat es nicht anders gehabt: „Fremdes nur sah ich von je, freundlos war mir das Nahe, als hätt' ich nie es gekannt war was immer mir kam." So sind ihre eigenen Erfahrungen; das Urteil der Welt über diese Halbgötter spricht Hunding aus:

Ich weiß ein wildes Geschlecht,
nicht heilig ist ihm
was andern hehr:
verhaßt ist es allen und mir.

Überaus bedeutsam wird hier der Heiligkeitsbegriff gegen sie angewendet; das Wort „heilig" bezeichnet in der Dichtung vorzugsweise das formell Gerechte, besonders althergebrachten Besitz — als etwas von den Göttern beschütztes — und wird mit stilistischem Pathos von den schlechtesten Männern verwendet: „heilig" nennt Hunding sein Haus, „heiliges" Beuterecht fordert Hagen, als er sich Siegfrieds Leiche nähert, um ihr den Ring abzuziehen.

Als Opfer für die Verletzung der Heiligkeit fällt Siegmund; aber bis zuletzt ist er der unbezwingliche Aufrührer, der seinem unheiligen Gefühl auf dessen einsamen Wegen folgt, fern von dem Wege, den die Götter den totgeweihten Helden zur Höhe Walhalls angewiesen haben. Er weigert sich der Walküre zu folgen, da ihm Sieglinde nicht folgen kann. Soll er folgen, so will er zu Hel fahren.

Verständnislos wundert sich die Walküre über dieses Seltsame, das sie hier erblickt: „So wenig achtest du ewiger Wonne? Alles wär' dir das arme Weib, das müd' und harmvoll matt auf dem Schoße dir hängt? Nichts sonst hieltest du hehr?" Aber weit entfernt dadurch gedemütigt zu werden, sieht der Wälsung voll bitterer Verachtung auf „Walhalls spröde Wonnen" herab. Und als er nun das Schwert hebt, um Sieglinde zu töten, wird auch die göttliche Maid bewegt, und ohne recht zu wissen, was sie im Sturme des Mitleidens wagt, stellt sie sich im Kampfe gegen die Gesetze der Götter an die Seite des Helden. Siegmund fällt durch Wotans Speer, aber seine Mitschuldige rettet Sieglinde und mit ihr das nächste Glied des Geschlechtes, für das sie nun selbst durch die erkorene Strafe, den Zauberschlaf auf dem feuerumwaberten Berggipfel, geborgen wird.

Diese herrliche Szene zwischen Siegmund und der Walküre, bildet also den Höhepunkt im Zusammenstoße des äußerlich „Heiligen" und des persönlich Innerlichen. Aber es geht hier wie in dem ganzen Werke, erst wenn die musikalische Seite hinzutritt, entfaltet sich die volle künstlerische Bedeutung. Die Musik umgiebt die Walküre mit der Glorie des Himmlischen und des Heiligen in reichstem und reinstem Glanz; — eine strenge und feierliche, göttliche Pracht umtönt die Verkündigung Walhalls, und die Majestät der Ewigkeit, wie sie die Phantasie ergreift, durchschauert die Sinne. Und doch, wie herrlich und blendend sich ihr göttliches Wesen musikalisch zeigt, es verbleicht vor der einfachen menschlichen Größe, die von den Lippen Siegmunds tönt, und diese innere Ewigkeit des Gefühles rührt unser Herz weit tiefer.

Was Siegmund, der von Wotan auferzogen worden und dessen Freiheit somit nicht vollkommen ursprünglich ist, nicht gelang, das wirkt der Sohn, der einsam im Walde

aufwuchs, bei dem alles eigene Kraft ist; in seiner Hand, die bereits den mächtigen Ring trägt, zerspaltet das Heldenschwert den Runenspeer des Gottes, an dem es früher zersprungen ist. Durch den Ring verlobt er sich mit Brünnhilde, und als diese durch eine Botschaft von Walhall angefleht wird, den Ring zurückzugeben und Welt und Gott vom Fluche zu befreien, zeigt sich deutlich, wie sehr sie sich von den Göttern und der Walküre Brünnhild entfernt hat, welcher der Verlust ihrer Göttlichkeit, die Verweisung aus Walhall und die Ehe mit einem irdischen Manne als die schrecklichste Strafe schien: —

Ha! weißt du, was er mir ist?
Mehr als Walhalls Wonne,
mehr als der Ewigen Ruhm —
  ist mir der Ring.
  Geh' hin zu der Götter
  heiligem Rat;
  von meinem Ringe
  raun' ihnen zu:
die Liebe ließe ich nie,
mir nehmen sie nie die Liebe —
  stürzt auch in Trümmern
  Walhalls strahlende Pracht.

Erst aus ihrer Asche, die sich mit der Siegfrieds auf dem Scheiterhaufen gemischt hat, holen die Rheintöchter den Ring, den sie ihnen als Erbe anweist — und Walhalls Götter und Einherier gehen in den Flammen des Weltbrandes unter.

Dieser Schluß scheint bei oberflächlicher Betrachtung in schreiendem Gegensatz zu dem Vorangehenden zu stehen. Wenn Gott und Welt von dem Fluche durch die Zurückwendung des unheilbringenden Ringes an die Flut erlöst

sind, warum geht da Walhall unter, gerade als dies eintritt? Die Frage ist rasch beantwortet: der Tod ist die wahre Befreiung vom Fluche des Lebens, die Auflösung die einzige Ruhe. Diese Antwort führt uns, wenn sie nicht als abgerissenes Paradoxon dastehen soll, unmittelbar zu einer Untersuchung der Grundanschauung, auf welcher die ganze Symbolik des Werkes aufgebaut ist, und die es in engste Verbindung mit einer der vorherrschendsten Geistesrichtungen seiner Zeit und seines Landes setzt. Diese ist mit einem Worte: der Pessimismus Schopenhauers.

Brünnhilds Abschiedsworte enthielten ursprünglich eine Stelle, die sich in den Textbüchern so wenig als in der Partitur findet:

Führ' ich nun nicht mehr
nach Walhalls Feste,
wißt ihr, wohin ich fahre?
Aus Wunschheim zieh' ich fort,
Wahnheim flieh' ich auf immer;
des ew'gen Werdens
off'ne Thore
schließ' ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligsten Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ew'gen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernder Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt. —

Diese Stelle ist höchst interessant, weil hier nicht nur Schopenhauers Gedanken, sondern auch seine Terminologie in die Trilogie hineingedichtet sind. Die Welt des Lebenden wird hier als die Heimat der unruhigen Wünsche betrachtet, als das Land der täuschenden Illusionen, das der Weise, nachdem er ihre Nichtigkeit durchschaut hat, ohne Schmerz verläßt, um den begehrenden Teil seines Wesens abzulegen und mit der bewußtlosen Allnatur — dem „Nirwâna" der indischen Religionsphilosophen — zusammenzuschmelzen. Und dasselbe bildet bei Wagner den mythologischen Kern in Wotans Wesen und Wirken. Wenn Wotan beim Abschied von Brünnhilde sagt: „nach Weltenwonne mein Wunsch verlangt' aus wild webendem Bangen" — wenn später „wütender Sehnsucht sengender Wunsch den schrecklichen Willen mir schuf, in den Trümmern der eig'nen Welt meine ewige Trauer zu enden" — wenn er in „Siegfried" erklärt, daß er nicht länger gegen den Untergang kämpft, sondern ihn wünscht, und endlich im letzten Drama als absterbend geschildert wird, in unthätig sehnsuchtsvoller Erwartung der Erlösung von der „Götternot" und vollkommen vorbereitet auf den Brand Walhalls, bis Brünnhilde, als sie den Scheiterhaufen anzündet und den Ring den Rheintöchtern zuweist, die Raben nach Walhall sendet mit der Erlösungsbotschaft: „Ruhe, ruhe, du Gott" — so ist er in diesen verschiedenen Stadien eine vollständige Incarnation der Weltseele, wie sie Schopenhauer auffaßte. Denn der Grund des Daseins ist nach ihm der blinde Wille zum Leben, der sich aus der dunklen Nacht der Unbewußtheit durch das Traumdasein der niederen Organismen in gieriger Rastlosigkeit zum Tage der Gefühle und Vorstellungen emporarbeitet; und die Entwicklung besteht dann darin, daß die überwiegende Summe der Schmerzen, „Weltschmerz", bei Wagner „Götternot", die Lebenslust schwächt, bis der

Wille zum Leben stufenweise dem Willen zum Tode weicht und Alles zur friedlichen Ruhe der Unbewußtheit zurückkehrt.

Sogar Schopenhauers eigentümlich modifizierte Erneuung der indischen Seelenwanderungslehre findet sich in Wagners Brünnhilde. Nach dieser Lehre ist nämlich das Centrale im Menschen — der Wille — ewig. Die Geburt ist so-wenig der Beginn des Daseins als der Tod sein Ende. So oft der Tod eintritt, ist er eine Frage an den Willen: Hast du genug vom Leben? und die Geburt ist beständig die verneinende Antwort des Willens. Erst wenn dieser auf einem Stadium seiner Existenzreihe zur vollen Erkenntnis der Wahrheit gelangt ist, daß diese Welt vom Übel ist und daß es besser wäre, wenn wir nicht existierten, — erst dann schwindet der Wille aus der Welt der lebenden Wesen und wird zu Nichts; aber dieses Nichts ist nur eine negative Bestimmung, bedeutet nur, daß keiner unserer Begriffe auf diesen Zustand angewendet werden kann; in Wirklichkeit aber müssen ihm gegenüber unsere Begriffe, das ist diese Wirklichkeitswelt, nur bedeutungslose und bange Träume sein. So ist die Walküre Brünnhild und das Weib Brünnhild eine zweifache Existenzstufe desselben Wesens, mit dem Zauberschlaf als dem sie trennenden Tod; am Schlusse der „Walküre“ steht ihr Wille noch zum Leben, und zu diesem erwacht sie in „Siegfried“; aber in der „Götterdämmerung“ wird ihr Wille durch das tiefste Leiden vom Leben abgewandt und sie kann sich zuletzt als die „von der Wiedergeburt erlöste“ bezeichnen.

Man muß im Auge behalten, daß das nicht paradoxe Phantasien eines einsamen Denkers sind, sondern eine Philosophie, die einmal so populär gewesen ist — ja es zum Teil noch ist — wie vielleicht keine seit dem Altertum, teils weil sie eine Grundanschauung des Daseins enthält, die immer viele Naturen ansprechen muß, teils auch, weil ihr Darsteller war, was

Philosophen selten sind: Schriftsteller, und zwar ein ebenso geistvoller als tiefsinniger Schriftsteller mit einer großen Beobachtungsgabe und beißendem Witz. Die Verbreitung der Schriften Schopenhauers war bei seinem Tode (1860) und in der nächstfolgenden Zeit für diese Art von Büchern beispiellos; sie fanden sich nicht blos auf dem Pulte des Studenten, sondern sogar dort, wo früher die Romane seiner Mutter gelegen, auf den Nähtischen der Damen. Wenn auch Schopenhauers Richtung selbstverständlich in seinem großen Vaterlande die größte Ausbreitung gewann, so fand sie doch auch Widerhall weit über dessen Grenzen; umso mehr als sie durch Byron schon vorbereitet, und Leopardi als poetischer Vertreter des Weltschmerzes und der Nirwanasehnsucht („es ist süß für den Gedanken im Meere der Unendlichkeit zu stranden") aufgestanden war. Auch in Dänemark kenne ich Leute, für die Schopenhauers Hauptwerke eine Lebensbedingung sind. Später wurden Schopenhauers Grundgedanken in eine mehr moderrnnaturalistische Bahn von Eduard von Hartmann geleitet. Es ist somit eine wichtige Phase des europäischen und speziell deutschen Geisteslebens, die Wagners großem Doppelkunstwerk ihren Stempel aufgedrückt hat, nicht blos in dichterischer sondern auch — was schwieriger erscheint — sogar in musikalischer Beziehung.

Man kann kaum einen interessanteren Beweis dafür finden, in welchem Grade Gedanke, Dichtung und Musik diesem großen Künstler etwas Einheitliches und Unzertrennliches waren, als den Umstand, daß die metaphysische Grundstimmung des Werkes in einem der Hauptmotive ausgedrückt ist, welches unter allen anderen Voraussetzungen sogar sinnlos sein würde: ich meine das oft besprochene „Götterdämmerungsmotiv" (XV).

Das Wort „Götterdämmerung" ist im Deutschen so alt

als die Bekanntschaft mit der Edda, und ist eine wörtliche Übersetzung des nordischen Ragnarök.* Diesen Begriff kennt jeder Nordländer von Kindesbeinen an. Wenn er nun von diesem Wissen her dem Motiv naht, wird er mit Recht Anstoß nehmen; was, dieser fürchterliche Zusammenstoß der Weltmächte, dieser Alles vernichtende Kampf, der soll mit diesen stillen melancholisch niedersteigenden Harmonien bezeichnet werden? Nein, gewiß nicht; was es bezeichnet, liegt unzweideutig in der Struktur des Motivs; es ist die niedersteigende Parallele zum Nornenmotiv, und dieses wieder nur eine leichte Taktänderung der ersten Melodie der Tetralogie: des Urelementes,** der Natur der stillen Fluttiefe, das sich aus seinem ersten Tone, dem unendlich langen Orgelpunkt, der Ruhe und unterschiedslosen Einheit des Urzustandes, erhebt. Das Götterdämmerungsmotiv ist also ein Zurückwenden von dem Höhepunkt, zu dem das Nornenmotiv hinaufgeführt hat, ein Zurücksinken zum Urzustand; zusammen in ihrer auf- und niedersteigenden Skala bilden also das Nornen- und Götterdämmerungsmotiv in einem

* Die Edda kennt zwei Wörter: Ragnarök (Götterschicksal) und Ragnarökkr (Götterdämmerung). Einige Gelehrte meinen, das letztere sei nur ein Mißverständnis des ersteren; dann war aber das Mißverständnis unläugbar höchst glücklich, da dieser Ausdruck phantasievoller und sinnlich kräftiger ist als das farblos abstrakte „Götterschicksal."

** Der Kürze halber habe ich im musikalischen Anhang nicht zwischen beiden geschieden. Über ihren Unterschied bemerkt Wolzogen geistvoll:

> „Floß das Motiv der unschuldigen Rheintöchter im heiteren $^6/_8$ Takte dahin, so tritt es hier bei Erda und den Nornen im ernsten $^4/_4$ auf, was sich besonders geltend macht bei jener Begleitungsfigur, die dort das Wellenspiel, hier, wo sie sich speziell in Beziehung auf die am Schicksalsseile webenden Töchter der Göttin des Hauptmotives gesellt, das Spinnen der Nornen bezeichnet."

musikalischen Mikrokosmus den Ring der ganzen Entwicklung ab, wie sie sich von dem Gesichtspunkte, mit dem wir es hier zu thun haben, ausnimmt.

Den letzten Kampf zwischen den Göttern und den bösen Mächten, an den wir unwillkürlich beim Ausdruck Ragnarök denken, hat Wagner nur auf einem früheren Stadium als eine Möglichkeit angedeutet, indem Wotan Einherier in Walhall sammelt, um Alberichs nächtlichem Heere zu widerstehen. In dieser Weise gab er den notwendigen Hintergrund für das Walküren- und Heldentum ab, aber konnte nie in realer Erscheinung verwendet werden, da eine solche allgemeine Schlachtszene sich weder ideell und noch weniger mechanisch in Verbindung mit dem Schlusse der Tragödie setzen ließ, welche, sich mehr und mehr in die strahlenden Gestalten Siegfrieds und Brünnhildes konzentrierend, zu einer Tragödie des Heroismus, des Individualschicksals geworden ist. Ein Teil der Ragnarökmythe war jedoch verwendbar: der Weltbrand, dessen Flammenmeer das alte Walhall und Mannheim verzehrend über den Kämpfern zusammenschlägt. Das Material war sozusagen mit Siegfrieds Scheiterhaufen gegeben; diesen das Fanal sein zu lassen, welches das Zeichen zur Entzündung des gewaltigen Walhallscheiterhaufens gab, war ein Gedanke, der die künstlerische Phantasie begeistern mußte; — und das Element war da in Gestalt des Flammengeistes Loge, der bereits am Schlusse des Rheingold eine lockende Lust spürt, sich in leckende Lohe zu verwandeln und die Götter zu verzehren, statt mit ihnen unterzugehen. Durch die Kraft des Wotanspeeres war er an den Brünnhildenstein gefesselt worden; der Speer ist zerschlagen und zögernd flackert Loge um den Berg, wo nichts mehr zu bewachen ist. Nun findet er den Weg nach Walhall, wo der sich nach dem Tode sehnende Gott die gefällte Weltesche zu einem Scheiterhaufen um den Saal

hat aufstapeln lassen; den Splitter des Speeres, der selbst ein Ast der Esche ist, „taucht Wotan dem Brünstigen tief in die Brust", wie die Nornen singen, und zündet den Scheiterhaufen an. Das kann jedoch erst geschehen, wenn der Fluch gelöst ist, den ränkeschmiedende Machtgier, in die er selbst verstrickt war, über die Welt gebracht hat — wenn das Rheingold nicht länger als ewige Quelle für Unfrieden, Betrug und Mord auf Erden ist, sondern wieder in der stillen Tiefe der Flut ruht; und erst von dem Scheiterhaufen des Heldenpaares können die Rheintöchter das Gold zurück nehmen.

So ist die Mythe die Wagner — mit Benützung der Sage vom Rheinhort — aus eigener Machtvollkommenheit geschaffen hat, um diese reich kombinierte Sagen- und Mythendichtung zu einem volltönenden Ausgang zu führen. Selbst wenn man diese Art von licentia poetica mit minder günstigen Augen betrachten wollte, wird niemand leugnen können, daß sie stilvoll mit bewundernswürdiger Verwertung bereits gegebener Elemente und mythischer Symbole und mit einem merkwürdigen Blick für den Anschluß ähnlicher Mythen an Naturphänomene durchgeführt ist.

So erreicht Wagner zuletzt einen täuschenden Echtheitseindruck, wenn er das geheimnisvolle Nordlicht in dieses Bild hereinzieht, indem sich Brünnhild, nachdem sie den Scheiterhaufen in Brand gesteckt hat, zu den Umstehenden wendet:

Ihr, blühenden Lebens
bleibend Geschlecht! —
Was ich nun euch melde,
merket es wohl: —
Saht ihr vom zündenden Brand
Siegfried und Brünnhild verzehrt:

sabt ihr des Rheines Töchter
zur Tiefe entführen den Ring:
nach Norden dann
blickt durch die Nacht!
Erglänzt dort am Himmel
ein heiliges Glüh'n,
so wisset all',
daß ihr Walhalls Ende gewahrt.

Um Wagners Größe als selbstständige Individualität in der dramatischen Kunst voll würdigen zu können, muß man sich klar machen, in welchem Grad er durch den geistigen Gehalt dieses seines Hauptwerkes von aller bisher herrschenden szenisch-moralischen Tradition nicht blos abweicht, sondern sogar in vollstem Widerspruche zu ihr steht, namentlich was die Geistesrichtung betrifft, die bisher wesentlich das nachantike Drama beseelt hat.

Damit ich nicht die Prämissen zu Gunsten des Schlusses zurecht zulegen scheine, will ich die Charakteristik dieser Geistesrichtung der modernen Tragödie mit den Worten eines fremden, bedeutenden Verfassers geben. Gustav Freytag schreibt in seinem Buche: „Die Technik des Dramas" über das Verhältnis zwischen der Weltanschauung der antiken und der modernen Tragödie:

„Der Kampf des griechischen Helden war ein egoistischer, seine Zwecke mit seinem Leben beendigt. Dem Helden der Germanen ist die Stellung zum Schicksal auch deshalb eine andere, weil ihm der Zweck seines Daseins, der sittliche Inhalt, sein ideelles Empfinden, weit über das Leben selbst hinausreicht: seine Liebe, Ehre, Patriotismus. Der Zuhörer bei den Germanen bringt die Vorstellung mit, daß die Helden der Bühne nicht nur um ihrer selbst willen da sind, ja nicht einmal vorzugsweise; sondern daß gerade sie mit ihrer

freien Selbstbestimmung höheren Zwecken zu dienen haben, mag man dies Höhere, über ihnen Stehende, als Vorsehung und Weltordnung, als bürgerliche Gesellschaft, als Staat auffassen."

Man wird nach der vorhergegangenen Untersuchung sofort sehen, daß die letztere Bestimmung auf die Helden des Nibelungenringes gar nicht paßt; über ihnen ist — ideell gesehen — nichts höheres, heiße es nun Vorsehung oder Weltordnung, bürgerliche Gesellschaft oder Staat — alles das ist im Gegenteil das niedrigere Gemeinwesen, über das sich ihre Persönlichkeit erhebt. Wagner steht hierin den antiken Tragikern — auch Musikdramatikern! — näher, insoweit als er in die Weltordnung nichts ideelles, im christlichen Sinne Heiliges hineinlegt; aber auch nur so weit; denn während die antiken Dichter sich und ihre Helden unter das Durchschnittsmaß des Schicksals mit einem warnenden ne quid nimis beugen, herrscht bei Wagner ein heroischer Idealismus, der es durchbricht, und seine Helden stehen über den Göttern. Die bis zum Aufruhrsgeist freie Männlichkeit ist ein echt germanischer Zug, und hierin wird die erste Eigentümlichkeit, die Freytag an den germanischen Tragikern im Gegensatz zu den antiken hervorhebt, bei Wagner in vollstem Maße gefunden: das Streben der Heroen endet nicht mit ihrem Leben; ihr Gefühl — so germanisch als möglich in der Liebe zentralisiert — „recht weit über ihr Leben", und gerade dies ist die Absolutheit der Persönlichkeit, welche am Schlusse der Götterdämmerung das letzte Wort der Weltentsagung bildet.

Ich habe bereits bemerkt, daß jener Schopenhauerische Ausbruch sich ursprünglich im Text fand, aber nun weggelassen ist. Die Auslassung ist nicht minder bedeutsam als das ursprüngliche Vorhandensein. Wagner fand, daß die Stelle nicht länger hier paßte, kaum weil er sich von der

Grundstimmung des Werkes entfernt hätte, sondern weil bei Brünnhilde andere Gefühle in den Vordergrund treten; sie ist beim Abschied vom Leben nicht von der reflektierten negativen Erkenntnis seiner Nichtigkeit durchdrungen, sondern von dem positiven Gefühle der Erhabenheit ihres persönlichen Inhalts über die äußeren Bedingungen des Daseins — sie denkt weniger an die Welt, die sie verläßt, als an die Liebe, der sie folgt: gerade im Lichte der inneren Unendlichkeit der Liebesextase, welcher die Daseinsbedingungen eher als ein Hindernis denn als eine Notwendigkeit erscheinen, verblaßt die Welt der Endlichkeit zu einem Gewebe wirrer Schattenbilder, an denen man nichts verliert. Wie in der von Schopenhauerischen Ideen gesättigten Riesenszene zwischen Tristan und Isolde und in Isoldens „Liebestod" ist die pessimistische Weltverachtung nur eine Schale um den absoluten persönlichen Idealismus. In jener Szene phantasieren die Liebenden von der ewigen Nacht des Todes, ungeduldig über die Störung ihrer heimlichen Liebe durch die langen Tage; Tristan singt:

Was stürbe dem Tod,
als was uns stört,
was Tristan wehrt
Isolde immer zu lieben,
ewig nur ihr zu leben?

Um wie viel mehr gilt dies nicht hier, wo der Geliebte nicht mehr dem Erdenleben angehört, wo die Welt der Wünsche kein Ziel mehr für die Sehnsucht der sinnlichen Natur bietet — diese Welt hat für Brünnhild bereits aufgehört zu existieren, noch ehe sie stirbt.

So ist dieser letzte Ausbruch des Pessimismus keine Dissonanz, sondern die seligen Töne der „Liebeserlösung" können mit ihrer Glorie von strahlenden Akkorden dieses gigantische Werk krönen.

## II.

## Zur Würdigung der dichterischen Arbeit im Nibelungenring.

Wie interessant und anziehend ein solcher Ideengehalt Wagners großes Werk macht, besonders in unserer sonst so flachen Zeit, so beruht seine Wirkung doch selbstverständlich auf seinem reinen Kunstwert, und auf diesem basiert sein Anspruch auf Unsterblichkeit.

Was die musikalische Seite des Werkes betrifft, so habe ich nichts wesentlich neues zu der Untersuchung über die Natur und Anwendung der Leitmotive hinzuzufügen, die ich aus praktischen Gründen zwischen den Vorabend und die Trilogie einzuschieben am passendsten hielt. Meine dortigen Bemerkungen werden nun nach der Durchgehung des ganzen Werkes eine weit vollständigere Illustration erfahren haben und der Leser wird sich nun selbst einen Begriff von der durchgreifenden Bedeutung gebildet haben, welche die Einschränkung auf verhältnismäßig wenige aber beständig wirksame Lebenszentren für die musikalische Organisation des Werkes hat. Das ist in Wahrheit die weise Beschränkung der Meisterschaft. Natürlich wird es immer Leute geben, die das als Armut, Unfruchtbarkeit oder doch Bequemlichkeit werden ausdeuten wollen. Vor nicht langer Zeit bemerkte ein Musiker in Bezug auf die Leitmotive — von denen er übrigens nur eine höchst unvollkommene Vorstellung hatte — zu mir, es sei doch ein Mangel an Stolz bei einem Komponisten, das bereits Gegebene wieder aufzugreifen statt zu zeigen, daß er etwas Neues finden könne. Angenommen, es seien in der Tetralogie hundert Motive und jedes derselben werde durchschnittlich dreißigmal benützt. Ich habe die Wirkung dieser

Musik genau, nicht nur an mir, sondern auch an vielen Anderen beobachtet und bin fest überzeugt, wenn an Stelle jenes Verhältnisses dreitausend Motive, nach gewöhnlicher Art nur einmal lokal benützt, vorkämen, alle so schön wie die herrlichsten nun vorkommenden, so würde die Wirkung unendlich schwächer geblieben sein. — Aber der Künstlerstolz? Der höchste Stolz ist in den Augen der Eitelkeit allezeit ein Mangel an Stolz. Hätte jener Musiker mehr über Kunst nachgedacht, so würde er gewußt haben, daß das einzige Streben des Künstlers sein muß, die größte und wahrste, die objektivste Wirkung mit seinem Werk zu erzielen, und daß alles Andere vom Übel ist. Diese Forderung hat sich Wagner zur Richtschnur genommen in einem Grad, wie nur Wenige, besonders wenige Musiker, es gethan haben, und auf diesem resignierten Aufgehen im Stoff und dessen eigenen Gesetzen beruht erstlich und letztlich seine einzig dastehende Größe in der Oper, welche infolge dessen unter seinen Händen aufhörte Oper zu sein und Musikdrama wurde.

So viel von dieser äußeren, dramatisch-technischen Seite der Musik. Ihre innere Eigenheit zu charakterisieren würde uns zu weit führen und ist wohl auch eine Aufgabe, die ich nicht vollständig bewältigen könnte. Im übrigen kommt bekanntlich selten etwas besonderes dabei heraus, über Musik als solche zu schreiben; nie ist das Wort ohnmächtiger als wenn es Töne festhalten will. Ich will einfach kurz und gut erklären, daß Manche von dieser Musik so tief ergriffen werden, als Kunst zu ergreifen imstande ist, andere wieder sich nicht von ihr rühren lassen; jeder muß sich selbst durch ihr Anhören davon überzeugen, zu welcher dieser Parteien er gehört. Man wird das vielleicht im voraus bedenklich finden, daß eine solche Meinungsdifferenz möglich ist, und daraus schließen, etwas müsse sie doch bedeuten, sie müsse auf einen Grundmangel weisen: überall,

sogar in Australien werden Wagnervereine gebildet, aber die ganze musikalische Welt ist stillschweigend ein Beethoven-Verein; somit muß doch wohl ein wunder Punkt in der Schönheit dieser Musik sein. Dieser Schluß scheint schlagend richtig und ist grundfalsch. Ein neues genial durchbrechendes Kunstwerk kann nie Alle bezaubern, sei es noch so himmlisch schön. Die allgemeine, ungeteilte Bewunderung erringt es erst, wenn man mit der Zeit aufhört, es als Stoff für Diskussion von Prinzipien und Theorien zu betrachten und es naiv als Kunsterzeugnis genießt, wenn man darin nicht länger trotzig und mißtrauisch eine Forderung des Genies an die Menschheit sieht, sondern es dankbar als Gabe des Genies annimmt. Kein Wunder daher, daß das Publikum empfänglicher ist als die Fachmänner, obschon sich ja auch unter diesen begeisterte Anhänger des Neuen finden. Wagner hat dies selbst in den Meistersingern vortrefflich ausgedrückt:

„Mein Kind, für ihn ist Alles verloren,
und Meister wird der in keinem Land;
denn wer als Meister ward geboren,
der hat unter Meistern den schlimmsten Stand."

Beethoven wurde zu seiner Zeit von unserem damaligen größten Musiker absolut nicht verstanden, und man kann Leute mit Stolz von ihrem Vater oder Großvater sagen hören: „Er war einer der Ersten, welche Beethoven hier bei uns verstanden". Was brauchen wir noch mehr Zeugnisse für die Wahrheit, daß die Geringschätzung einer Durchbruchskunst selbst seitens der Kenner nicht einmal auf einen relativen Mangel derselben weist — oder wird heutzutage jemand finden, es deute auf eine gewisse Mangelhaftigkeit in Beethovens klassischesten Quartetten, daß Weyse sie nicht verstand? — sondern auf gar nichts anderes deutet, als daß das Kunstwerk neu und sie selbst alt sind! — Gewiß ist Wagner kein so großer Musiker wie Beethoven, der

wohl gleich dem großen Preußenkönige den Beinamen „der Einzige" tragen dürfte, aber man darf glauben, daß er nach Beethoven der größte ist, nicht das sprudelndste Talent, der reichst und göttlichst begabte Musiker, aber der größte Mann, der gewaltigste Charakter, der sich in Tönen geoffenbart hat — salvato Ludovico uno.

Gehen wir zu der dichterischen Seite des Werkes über, so muß sogleich jede Kritik abgewiesen werden, welche nicht in Betracht zieht, daß diese Dichtung ein Musiktext ist, dessen Endzweck nicht in ihm selbst, sondern — nebst der theatralischen Ausstattung — im Zusammwirken mit einer anderen Kunst liegt. Der Einfluß dieses Verhältnisses erstreckt sich bis auf die kleinsten Einzelheiten, auch die Versifikation. Unser gelehrter Metriker Dr. Ernst von der Recke hat in seiner Metrik mehr als einmal davor gewarnt, Musiktexte zu metrischen Erörterungen zu benützen; einzelne Unregelmäßigkeiten in versifikatorischer Hinsicht im Texte des „Nibelungenring" werden hierdurch hinreichend erklärt. Aber im ganzen ist die Versifikation sowohl gut als originell, oft von außerordentlicher Klangschönheit und melodischer Wirkung.

Es sind, wie man schon gesehen haben wird, reimfreie Verse, zwischen zwei und drei Taktschlägen abwechselnd — ersteres überwiegend, letzteres als abschließende Variation, welche größere Perioden zu einer Einheit sammelt (nach dem Muster des eddischen Ljodahattr, doch ohne die Regelmäßigkeit, welche dort herrscht) — endreimfrei, aber mit systematischer und oft außerordentlich reicher Benützung des Stabreimes, indem oft — beinahe an allen wichtigeren lyrisch bewegten Stellen — das Doppelsystem („Du **hehrster Thaten thörichter Hort!**") verwendet wird. Nicht allein sind diese Verse stilistisch am besten für diesen Stoff berechtigt, sondern sie haben auch für den Musikdramatiker eine vor-

zügliche Eignung: während der Endreim oft auf musikalisch unbedeutende Stellen fallen oder sogar oft mit der Melodieführung in Konflikt kommen und überhört werden muß, fällt der Stabreim immer auf den Taktschlag und bleibt nie ohne Wirkung. Eine Eigenheit, die vielleicht manche mit übereiltem Urteil geschmacklos gefunden haben, kann ich nicht unterlassen zu besprechen: das ist eine gewisse Vorliebe für ein Spiel mit dem Wortklange, das sich stark dem Wortspiel nähert, dessen stilistische Berechtigung darauf beruht, daß es die letzte Konsequenz einer beständig stärkeren Ausbeutung des Stabreimes ist, denn ein Stabreim von zwei Konsonanten klingt kräftiger als ein solcher von einem, von drei noch stärker, und darauf gemeinschaftlicher folgender Vokal erreicht die äußerste Wirkung; man vergleiche die Reihen: **S**aal: **S**ieg — **St**ock: **St**ein — **Str**ahl: **Str**om — **Stra**hl: **Stra**fe. Die Stufenleiter vom einfachen Stabreim zum Wortspiel kann man z. B. sehr gut in der Klage Wotans, daß es Alberich gelang, Hagen zu zeugen, während er umsonst nach dem freien Helden strebt, verfolgen:

Zum Ekel find' ich
ewig nur mich
in Allem, was ich erwirke.
Das Andre, das ich e r s e h n e,
das Andre e r s e h' ich nie;
denn selbst muß der Freie sich schaffen,
Knechte erknet' ich mir nur!

— — — — — — — — —

Das Wunder gelang
dem Liebelosen;
doch der in Liebe ich f r e i' t e,
den F r e i e n erlang' ich mir nie.

Die berühmteste hierher fallende Stelle sind die Worte der Abschiedsmelodie: „Zum letzten Mal letz' es mich heut'“

welche Wagner im „Parsifal" beim Abendmahlsfest in der Gralsburg wiederbenützt hat.

Wenn auch solche Lautwirkungen im gewöhnlichen dramatischen Stil, namentlich im renaissanceartigen Jambus, zu tadeln wären, so stehen sie doch hier als charaktervolle, stilistische Höhepunkte des einmal angeschlagenen Tones, und kommen auch nicht so häufig vor, daß man von Mißbrauch reden könnte. Vielen nordischen Lesern wird es gewiß bekannt sein, wie derselbe Stil bei den altnordischen Skalden eben durch zu häufige Anwendung das zufälligste Wortspiel in höchst unverdientes Ansehen gebracht hat, so daß viele ihre vermeintlichen poetischen Umschreibungen vollständige Kalauer sind.

Dagegen kann Wagner in einer gewissen Richtung nicht von einer Stillosigkeit freigesprochen werden, wie ich bereits in der Analyse einzelner Szenen in „Siegfried" angedeutet habe: sein Wotan, und bisweilen auch Brünnhilde, verfallen oft in Reden voll psychologischer Abstraktionen, ja sie raisonnieren fast, als hätten sie Schopenhauer gelesen; gewiß fehlt es niemals am Bestreben, diesen Stellen den stilvollen Schwung der altgermanischen Dichtung zu geben, aber es glückt nicht immer. Dagegen hat man seinem Wotan mit Unrecht vorgeworfen, daß er zu menschlich beschränkt sei, wenn er Fricka nachgeben muß, Loges Rat zur Hilfe bedarf und überhaupt der „unfreie Gott" ist; die Götter können in der Poesie nur als relative Größen behandelt werden, welche an die Weltgesetze gebunden sind; so treten sie bereits bei Homer auf — allerdings naiver betrachtet — aber in jeder Behandlung müssen sie so vorkommen, sie anders zu betrachten, wäre nicht blos undichterisch, sondern auch unmythologisch. Wagners Wotan zeichnet sich gerade dadurch aus, daß trotz alledem immer eine göttliche Majestät über ihm liegt.

Jener Teil des Stiles, der in der Wortauswahl selbst liegt, die sich — wie man wohl bemerkt haben dürfte — oft von der gewöhnlichen bedeutend entfernt, ist für einen Nicht-Deutschen schwer zu beurteilen. Doch glaube ich sagen zu dürfen, daß Wagner hier hervorragende Verdienste hat, und daß er für die deutsche dichterische Sprache ein neues Gebiet erobert (wesentlich zurückerobert) hat, in welchem Nachfolger, die ähnliche Stoffe behandeln, große Reichtümer finden werden.*

Alles in allem ist die dichterische Arbeit in der Tetralogie eine derartige, daß sie — nebst dem prächtigen Text zu den Meistersingern — Wagner zu dem größten der zeitgenössischen deutschen Dichter macht. Das zeigt sich namentlich, wenn man das Werk mit anderen Werken, die denselben Stoff behandeln, vergleicht, namentlich mit Hebbels Trilogie „Die Nibelungen". Hebbel, ein Holsteiner, den Heibergs Geschmackstyrannei zu seinem Glücke zur deutschen Litteratur hinüber trieb — gerade so wie Moltke sein deutsches Heer fand — genießt in Deutschland mit Recht ein großes Ansehen, und nach Grillparzer ist sein Name wohl der größte des deutschen Theaters. Die Trilogie, welche den Schillerpreis gewonnen hat, ist das Werk, welches ihn berühmt gemacht hat und nicht nur bei seinem Erscheinen auf dem Burgtheater aufgeführt worden, sondern auch später oft über die Bretter desselben gegangen ist. Es ist also keineswegs ein unbedeutender Nebenbuhler, mit dem es Wagner hier zu thun hat; und doch muß man sagen, daß Hebbel sich als ein talentvoller Bearbeiter, Wagner als der geniale Neuschöpfer zeigt. Hebbel hat ganz naiv den gesamten Stoff, wie er im Nibelungenlied vorlag, hergenommen und ihn in gewöhnlichen fünffüßigen Jamben dramatisiert — an seinen Stellen

* Vergl. darüber die treffliche Schrift Wolzogens „Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen." Anm. d. Übs.

mit großer Kraft in der Zeichnung der Figuren und mit nicht geringer Phantasie, aber ohne Sinn dafür, daß ein so wilder und alter Stoff, um künstlerisch voll zu wirken, in einem anderen Stil behandelt werden muß, als Agnes Bernauer oder Genoveva, und ohne Blick dafür, daß vieles in diesem Stoffe für die Poesie unverwendbar war, wenn er aus einem mittelalterlichen Epos eine dramatische Handlung werden sollte, welche moderne Menschen bewegen kann. Er hat die ursprünglicheren nordischen Sagen entweder nicht gekannt oder keinen Blick dafür gehabt, in welchem Grade sie geeignet waren ein edleres — sowohl heroischeres als tragischeres — Licht auf die verwirrten und verdunkelten Erinnerungsbilder im deutschen Volksbewußtsein zu werfen, aus denen der deutsche Epiker sein Gedicht bildete. Er wollte aber dem Stoffe nur diese dramatische Form geben, wird man sagen. Gewiß, und hierin eben liegt der Fehler. Auch Wagner hätte ja dieses „wollen" können: es wäre sogar „nationaler" und „patriotischer" für ihn gewesen, sich an den deutschen Homer, den Patriarchen der prächtigen mittelhochdeutschen Litteratur, zu halten, statt sich an die altnordischen Sagen zu wenden und wesentlich aus ihnen zu schöpfen.*

* Dies hat — nachdem es schon niedergeschrieben und gedruckt war — nachträglich eine charakteristische Bestätigung in dem Mode gewordenen Buche: „Rembrandt als Erzieher" erfahren, in einem Passus, wo alle Verhältnisse buchstäblich auf den Kopf gestellt sind. Der anonyme Verfasser schreibt nämlich: „In diesem Epos (Nibelungenlied), welches in Deutschland entstand, findet man den rein deutschen Charakter; die nordische Mythologie dagegen enthält nach den neuesten Forschungen sehr viel fremde Geisteselemente. Wagner hat die richtigen mit den falschen Nibelungen verwechselt; er hat aus einer arg getrübten Quelle geschöpft, und vielleicht nur, weil der trübe, unruhige, krasse und übertriebene sinnliche Charakter der nordischen Mythologie seinem eigenen innersten Wesen entsprach. Das Nibelungenlied ist klassisch."

Es wäre „deutscher" gewesen, Brünnhilde zu einer Nichtdeutschen aus den eisbedeckten Nordlanden zu machen, welche in der Brautnacht ihren Gatten mit ihrem Gürtel bindet und an die Wand hängt — ja, wenn er das gethan hätte und es wäre ihm vorgeworfen worden, daß er die Schönheiten der Edda nicht ausgenützt habe, zweifle ich nicht daran, daß die Wagnerianer dies vom Standpunkt der Deutschheit würden verteidigt haben, doch — es wären ihrer weniger gewesen.

Zeigt sich nun Wagners Überlegenheit in den Abweichungen von Hebbel, so tritt sie nicht weniger klar hervor, wo beide Seite an Seite wandeln; ist er dort der tiefere Geist, so bekundet er sich hier unzweifelhaft als den feineren Dichter. Ein Auftritt ist nämlich beiden gemein: Siegfrieds Ermordung auf der Jagd durch Hagen — ja hier kommt noch ein drittes Seitenstück hinzu: dieselbe Szene in Wilbrandts Kriemhild. Und hier kann fürwahr kein Zweifel sein: ganz abgesehen von der Musik steht dieser Auftritt bei Wagner in jeder Beziehung himmelhoch über denen seiner nicht unberühmten Wettbewerber. —

Eine dritte dramatische Behandlung dieses Stoffes von bedeutend höherem Wert als die zwei vorhergehenden,

---

Dagegen ist zu bemerken: 1) die „neuesten Forschungen" (sc. die Bang-Bugge'sche Hypothese) haben bereits vollständig Fiasko erlitten. 2) In ihrer kurzen Lebenszeit hat diese Hypothese überhaupt nie die Heldengesänge der Edda, von denen hier die Rede ist, berührt. 3) Im Gegenteil ist das Nibelungenlied „eine arg getrübte Quelle", indem die ursprünglichen Verhältnisse oft vergessen sind, so namentlich die Walkürennatur Brünnhilds, wie in den dänischen mittelalterlichen Kjämpeviser. 4) Der Ausdruck „der krasse, übertriebene, sinnliche Charakter der nordischen Mythologie" ist wirklich perfid, da die Wälsungenlieder der Edda weit keuscher als das Nibelungenlied genannt werden dürfen; der unbestimmte Ausdruck „Mythologie" soll wohl dazu dienen, daß der Verfasser die Schmähgedichte unter den Götterliedern der Edda hierherziehen

Geibels schöne und stilvolle Tragödie „Brünnhild", steht in einem eigentümlichen Verhältnis zu Wagners Götterdämmerung, insoweit einem ferneren als die vorgenannten, da sie keinen Auftritt mit derselben gemeinsam hat, aber einem bedeutend näheren dem Geiste nach, denn Geibel hat sich zwar in der Handlung an das Nibelungenlied gehalten, aber hat dieselbe, namentlich Brünnhilds Charakter, durch die Aufnahme von Momenten aus den nordischen Sagen vertieft, vor allem durch ein Freundschaftsverhältnis zwischen Siegfried und Brünnhild vor Gunthers Werbefahrt, ein Verhältnis, das bei ihr zu einer leidenschaftlichen, aber von Siegfried nicht erwiderten Liebe führt. Dies zeigt, daß Geibel Blick für das mangelhafte der mittelalterlichen Tradition gehabt hat; aber wie rühmenswert auch sein Bestreben ist, so hat er doch dadurch keinen wirklich tragischen Konflikt hervorrufen können, der erst entsteht, wenn Siegfrieds ideale Liebe die zu Brünnhild, und nicht die zu Gudrun ist. Wagner hat dies eingesehen, er machte den Schritt zur Edda vollständig, und erreichte sein Ziel.

Es war reines und lauteres Gold, was Wagner aus der tiefen Flut der alten Saga, aus dem bewegten Urelement der Volksphantasie gehoben hat, und er wußte wohl, wenn

---

kann, die gar nicht hierher gehören; übrigens weiß Jedermann, der sich mit Mythologie beschäftigt hat, wie solche Naturmythen entstehen und was ihre Bedeutung ist. 5) Der Ausdruck „klassisch" für eine so rein romantische Dichtung, wie das Nibelungenlied ist, in diesem Zusammenhange um so unpassender, als er sich dem allgemeinen Sprachgebrauche entsprechend weit eher auf die Trümmer der alten Wälsungenlieder anwenden läßt.

Übrigens sollte man sich doch heute darüber klar sein — was ich hier hervorhebe, damit man nicht glaube, verletzter Nationalstolz rede hier aus mir — daß hier nicht eine skandinavische Tradition einer deutschen, sondern eine altdeutsche einer mittelalterlich deutschen gegenüber steht.

es ihm gelänge den kunstvollen „Ring“ zu formen, würde ihm dieser die Weltherrschaft auf der musikalischen Szene — vielleicht der Szene überhaupt — in seiner eigenen Periode und noch lange nachher verleihen. In einer Hinsicht glich jedoch sein Werk nicht dem des Nibelungen: es war nicht dem vorbehalten, welcher der Liebe und allen edleren Gefühlen abgeschworen hatte; im Gegenteil verlangte es einen Geist, der von tiefster Liebe zu den Idealen und Gütern seines Volkes erfüllt war, ein Herz, das gestritten und gelitten und die bittersten wie die süßesten Augenblicke der Leidenschaft genossen hatte und sich ganz in das Werk ausgießen wollte. Auch klebte kein anderer Fluch an dem Ring als der Mangel an Verständnis, mit dem das Neue immer bei Vielen zu kämpfen hat, einiger Künstlerneid und endlich der Unwille gegen das Große, der von mehreren Seiten in unserer stark materialistischen und kleinlich-realistischen Zeit erwartet werden mußte; doch derartiges konnte kein ernstliches Hindernis für ein solches Werk bilden.

Und nun, nachdem es längst vollendet ist und durch eine Reihe von Jahren seine Probe bestanden hat, können wir mit Fug Loges Worte von Alberich auf Wagner anwenden:

„Geraten ist ihm der Ring!“
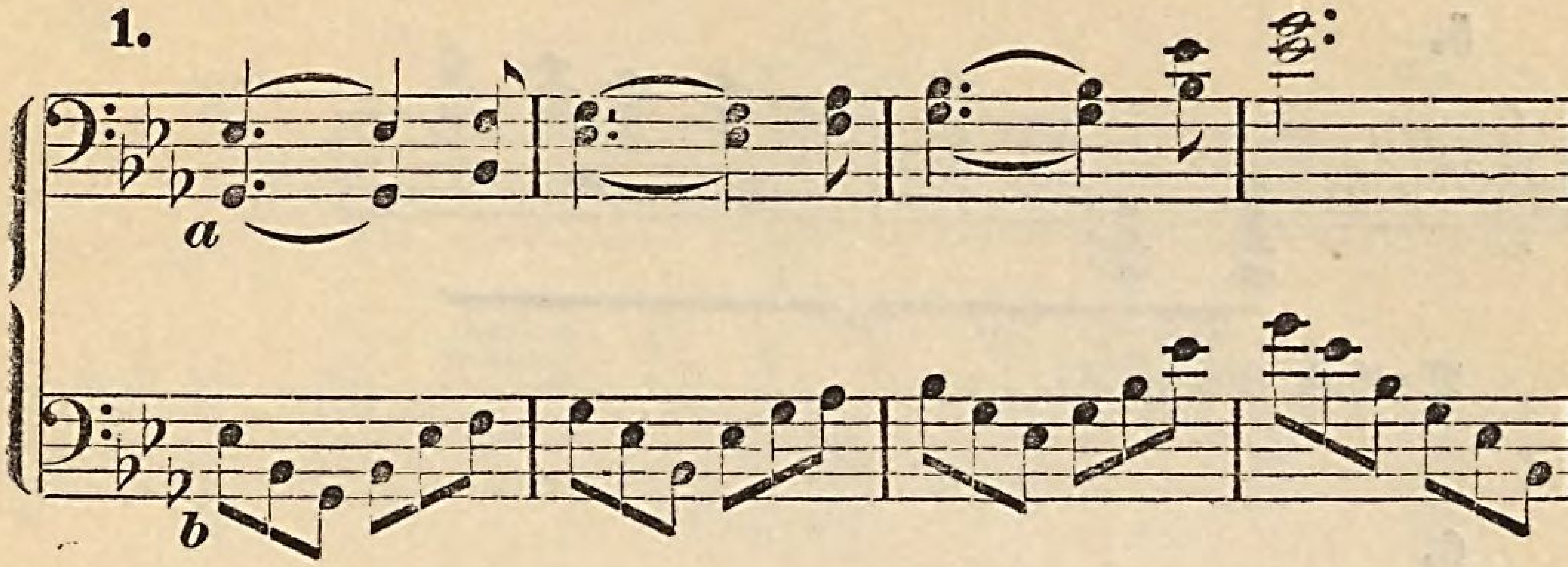
[illegible]

[illegible] vollendet ist und durch [illegible] Jahren [illegible] bestanden hat, können [illegible] Wagner [illegible]

[illegible]
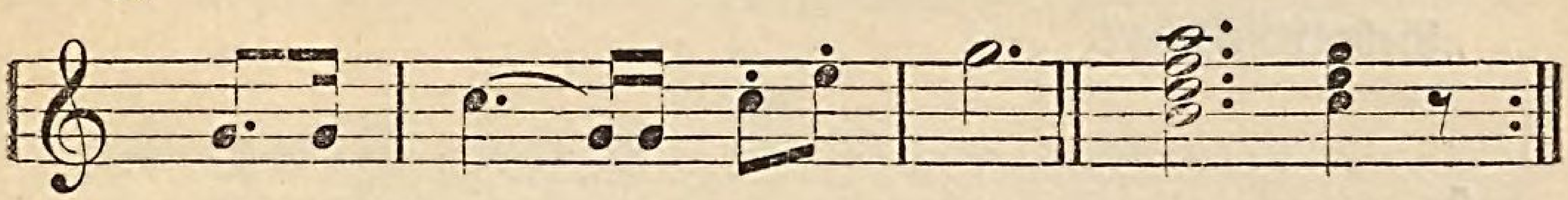
# Musikalischer Anhang.

1.



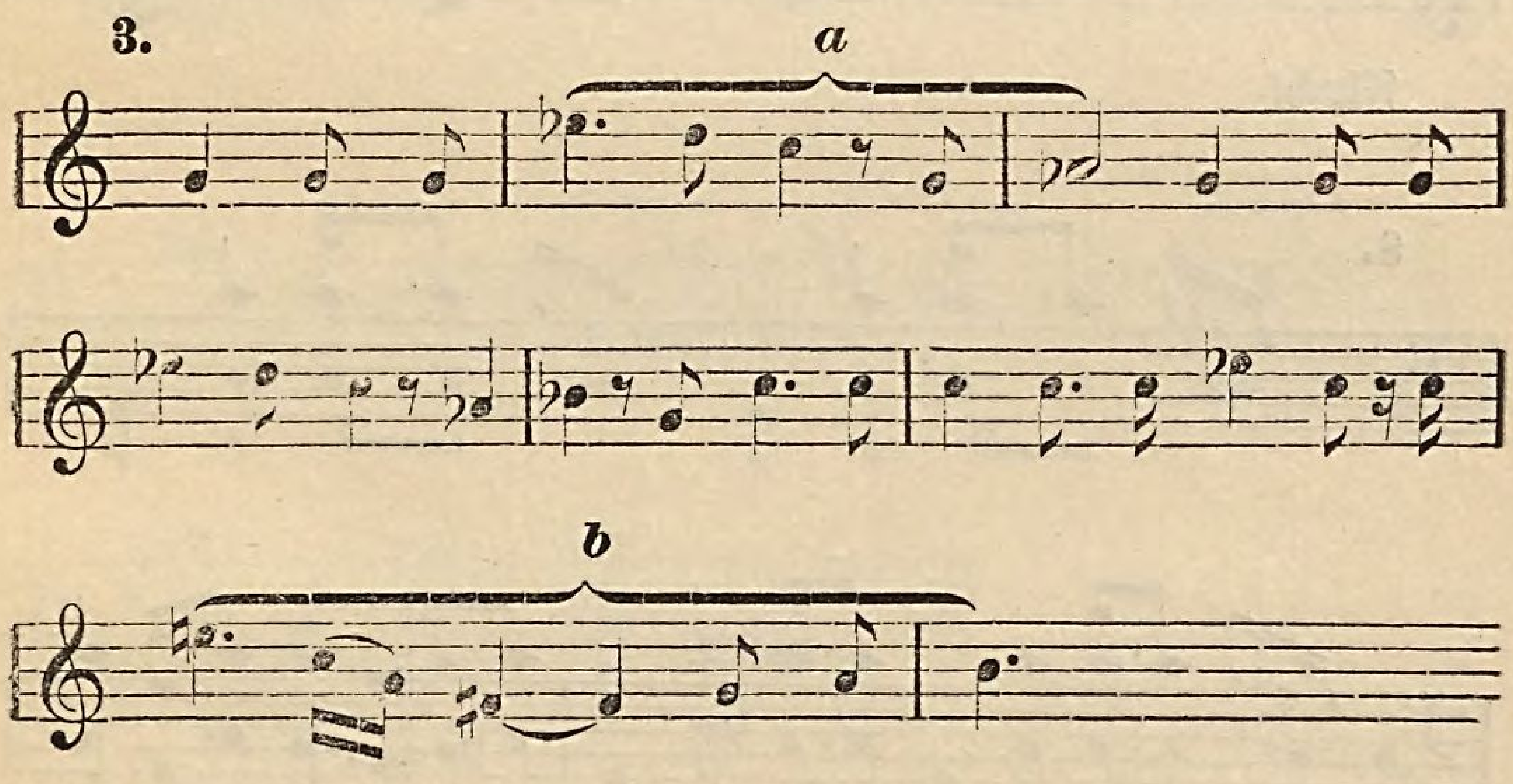

Das Urelement. (Die Nornen).

2.
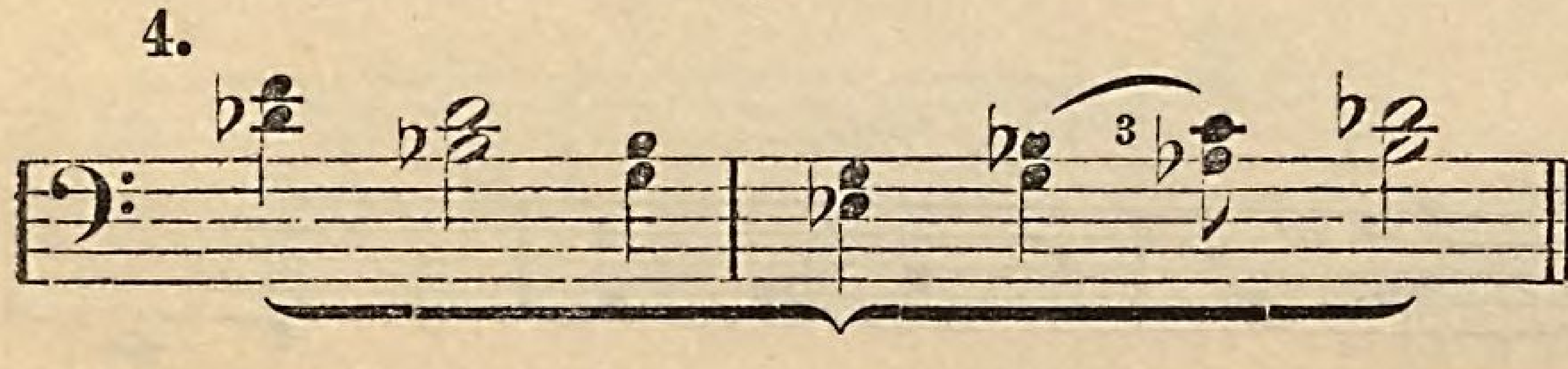


a. Rheingoldfanfare. b. „Rheingold“.

3.
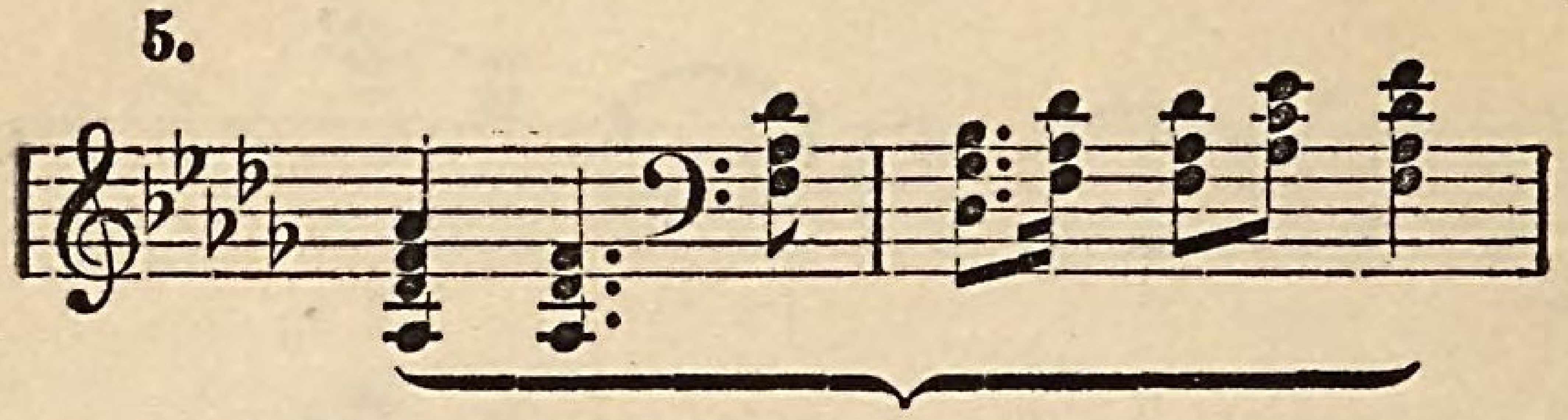



Entsagungsmelodie.

4.
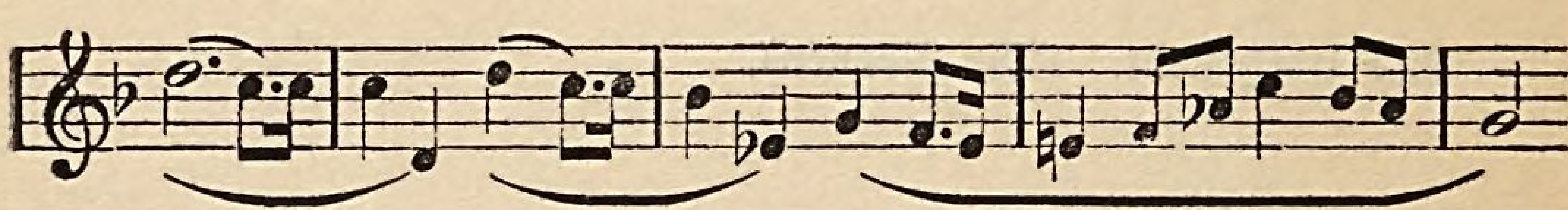



Ring (vergl. 3b).

5.
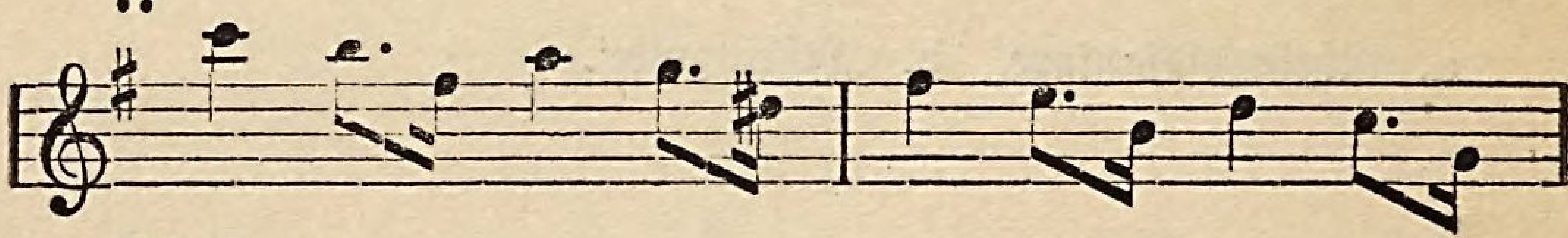


Walhall (vergl. 4).

6.
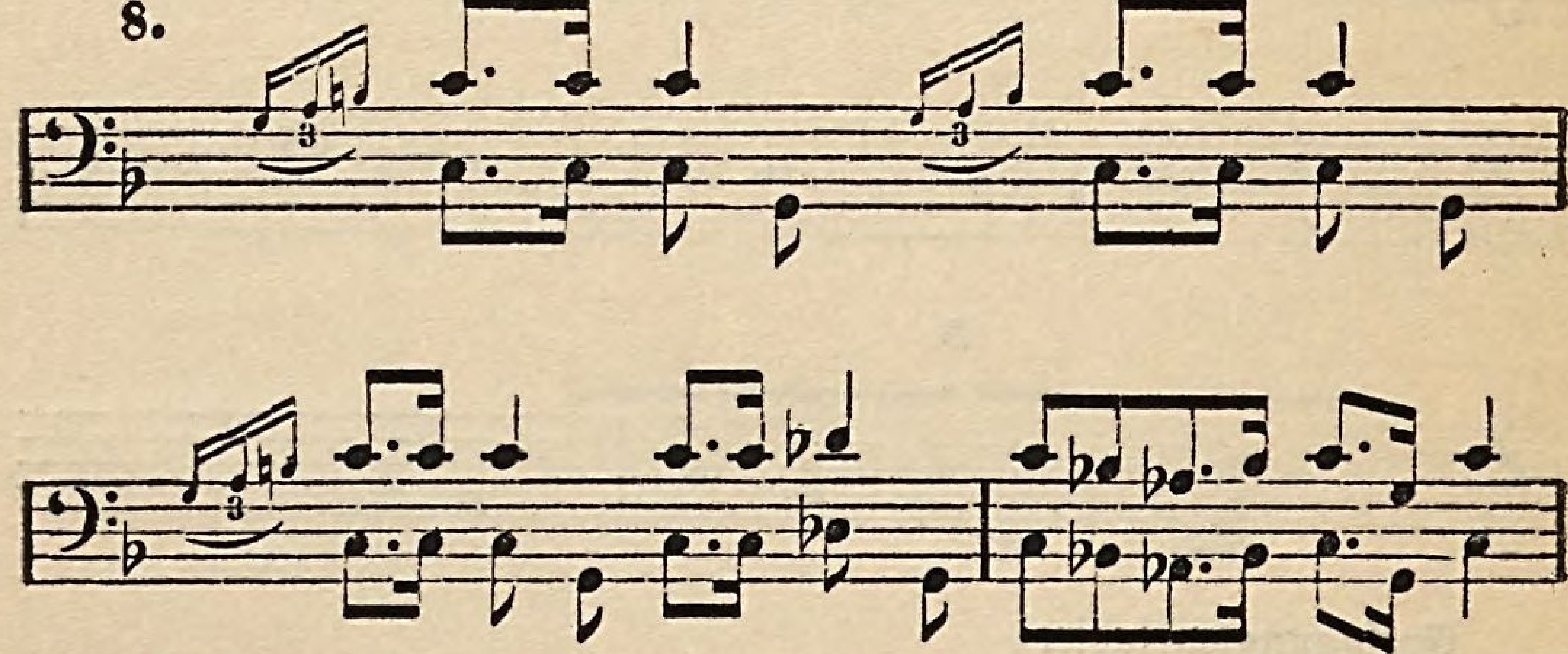


„Liebesfesselung".

7.
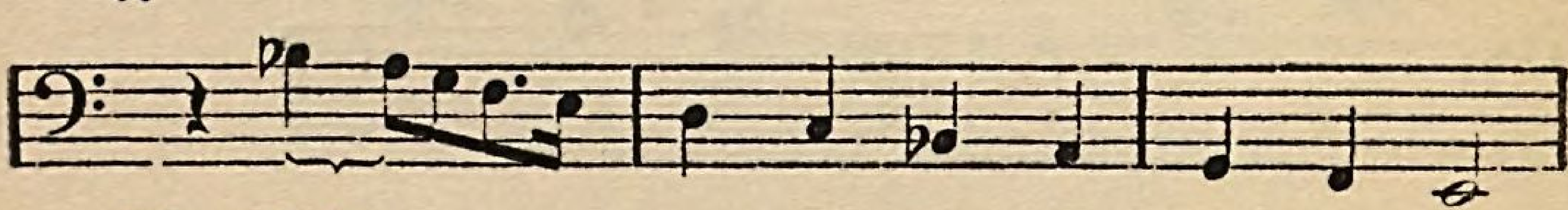


Flucht.

8.
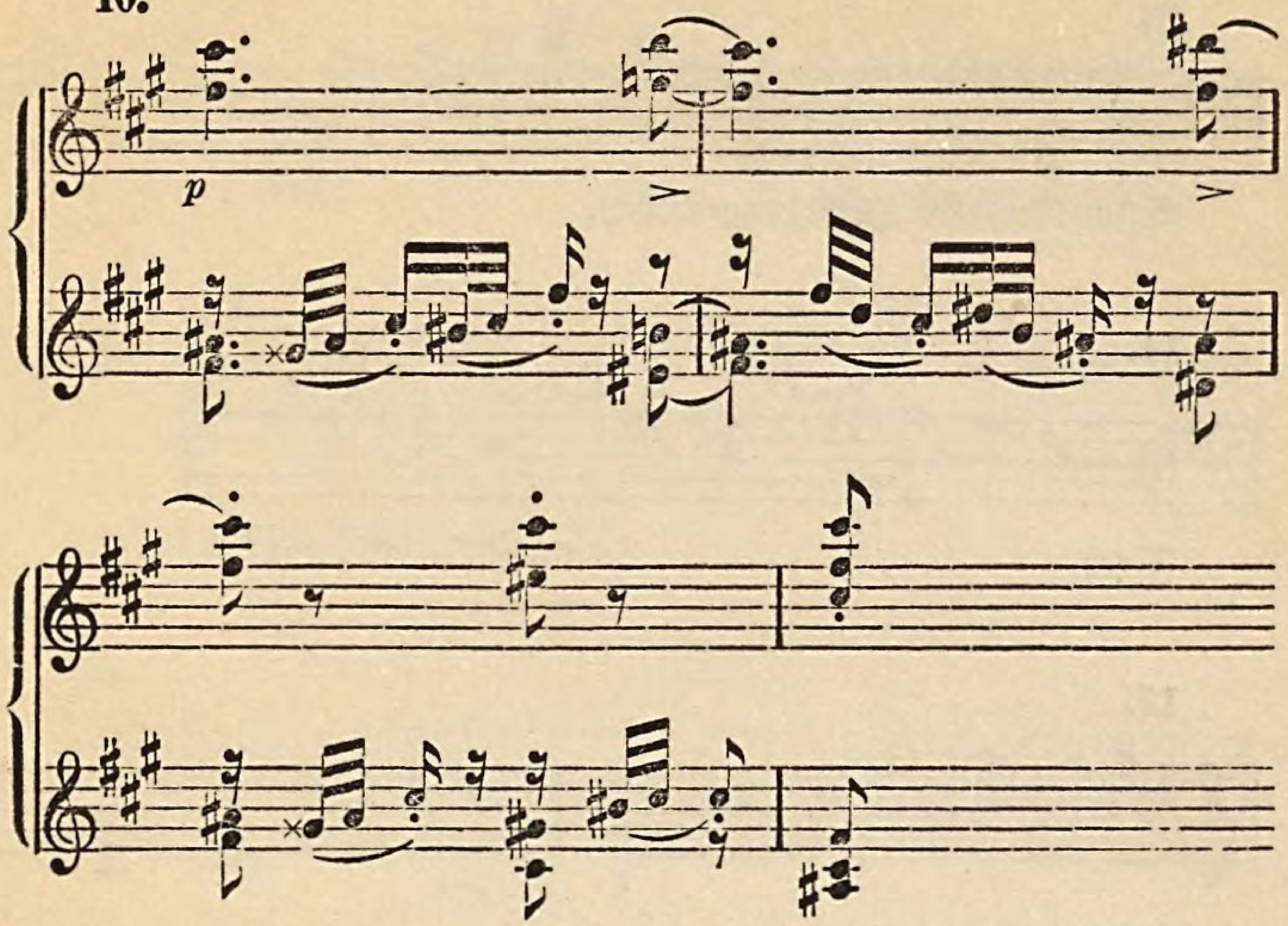


Riesenmotiv.

9.
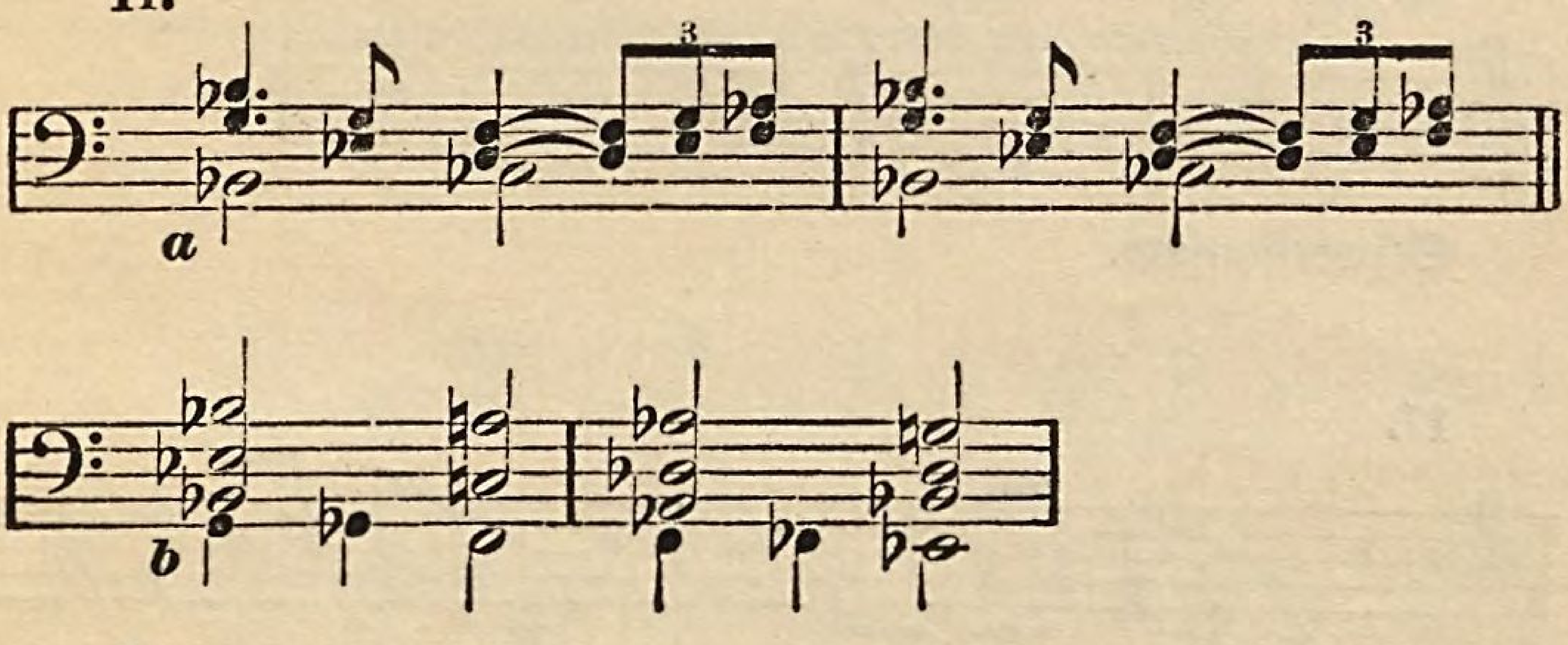


Wotans Speer.

**10.**
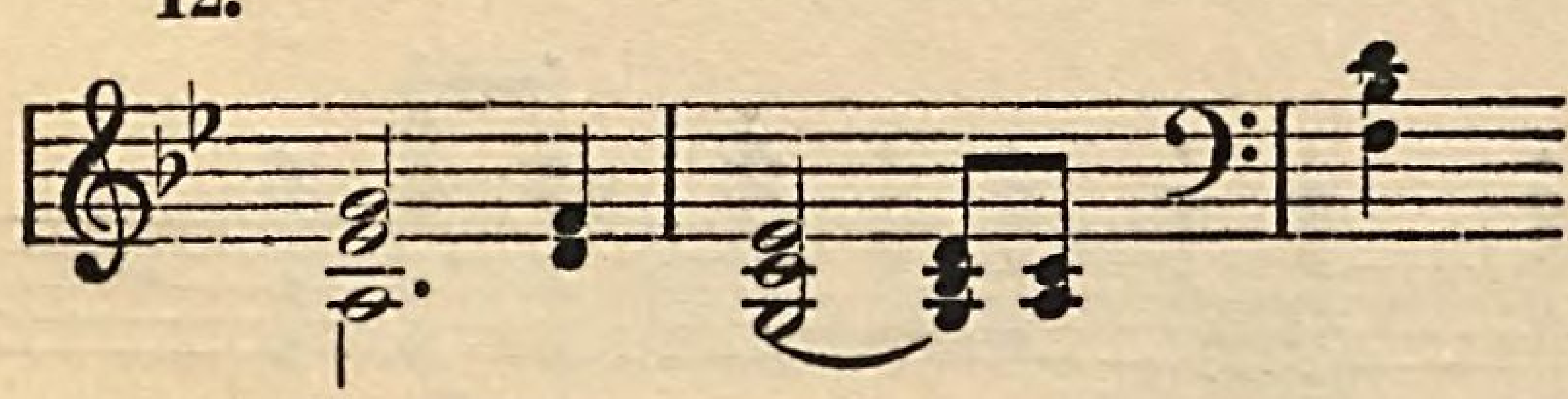



Feuerzauber.

**11.**



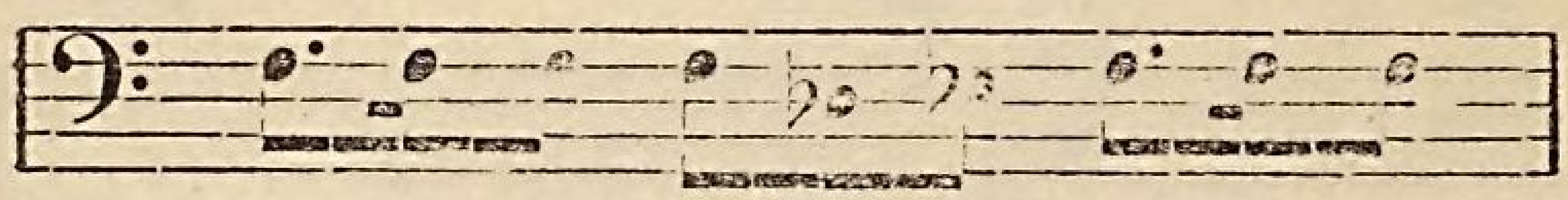

Dämmerung.

**12.**
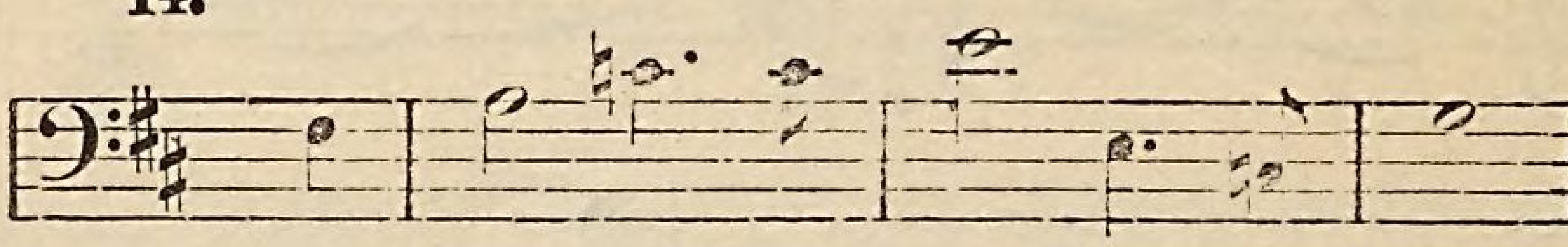


Phrase „Weibes Wonne und Wert".

**13.**
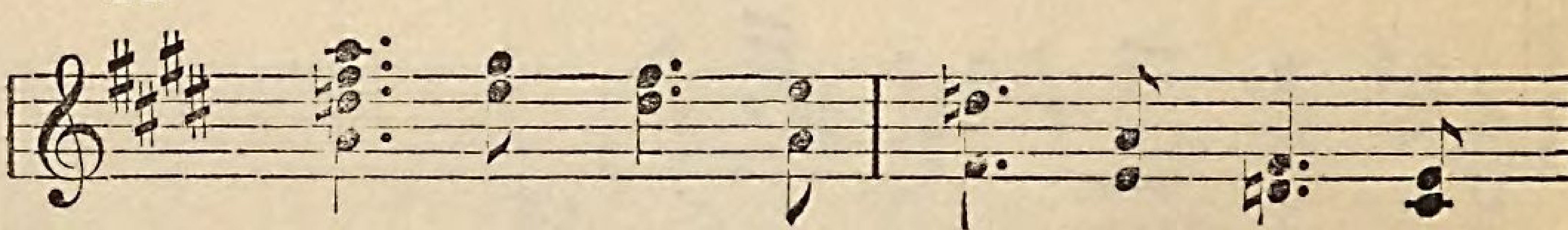


Schmiedemotiv (Nibelungen-M.).

**14.**



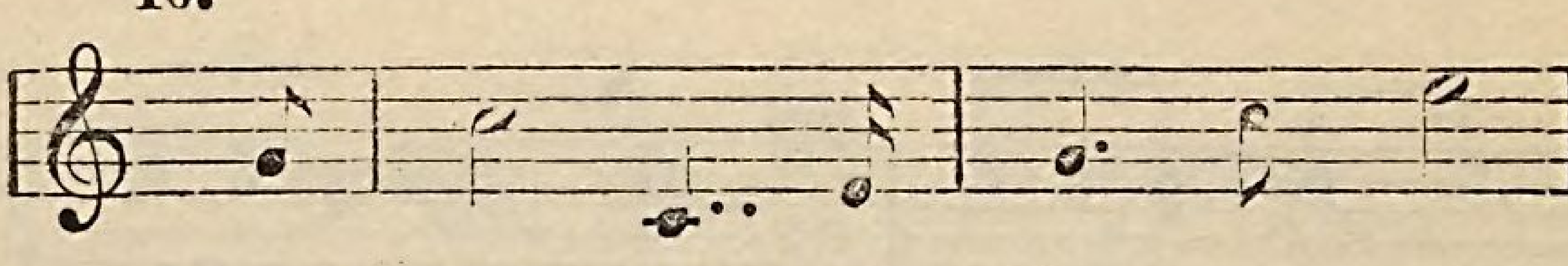
Fluch.

**15.**
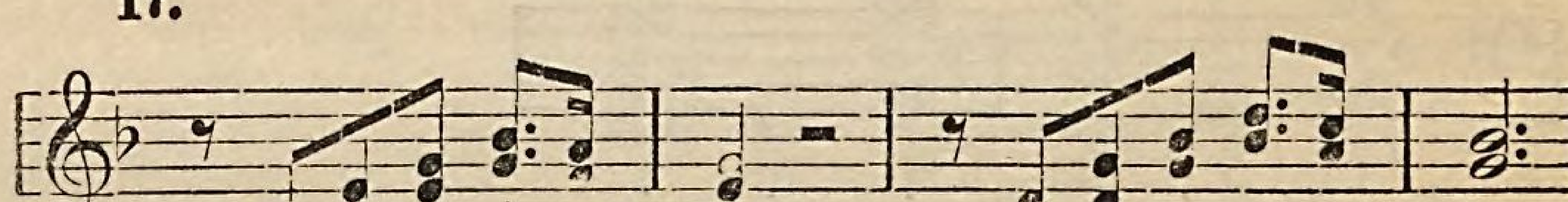


Götterdämmerung.

**16.**
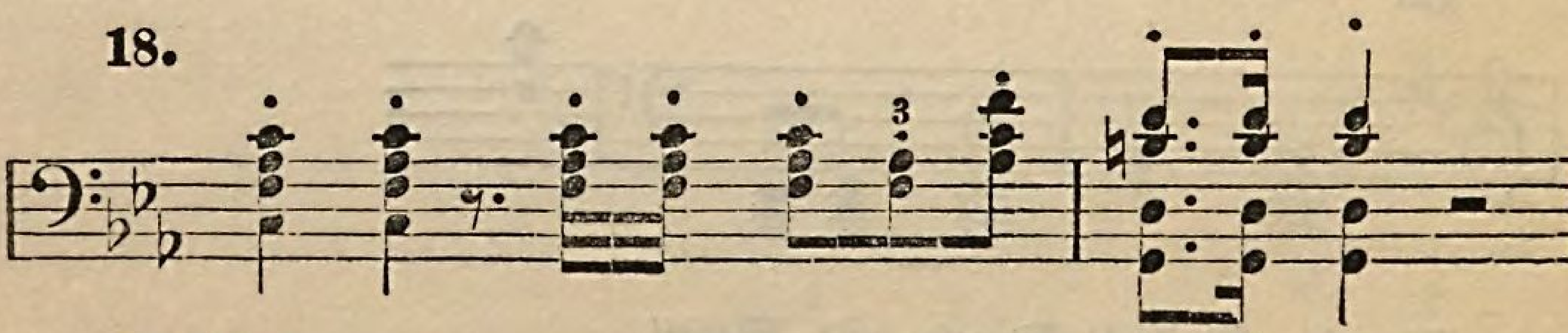


Schwertfanfare.

**17.**
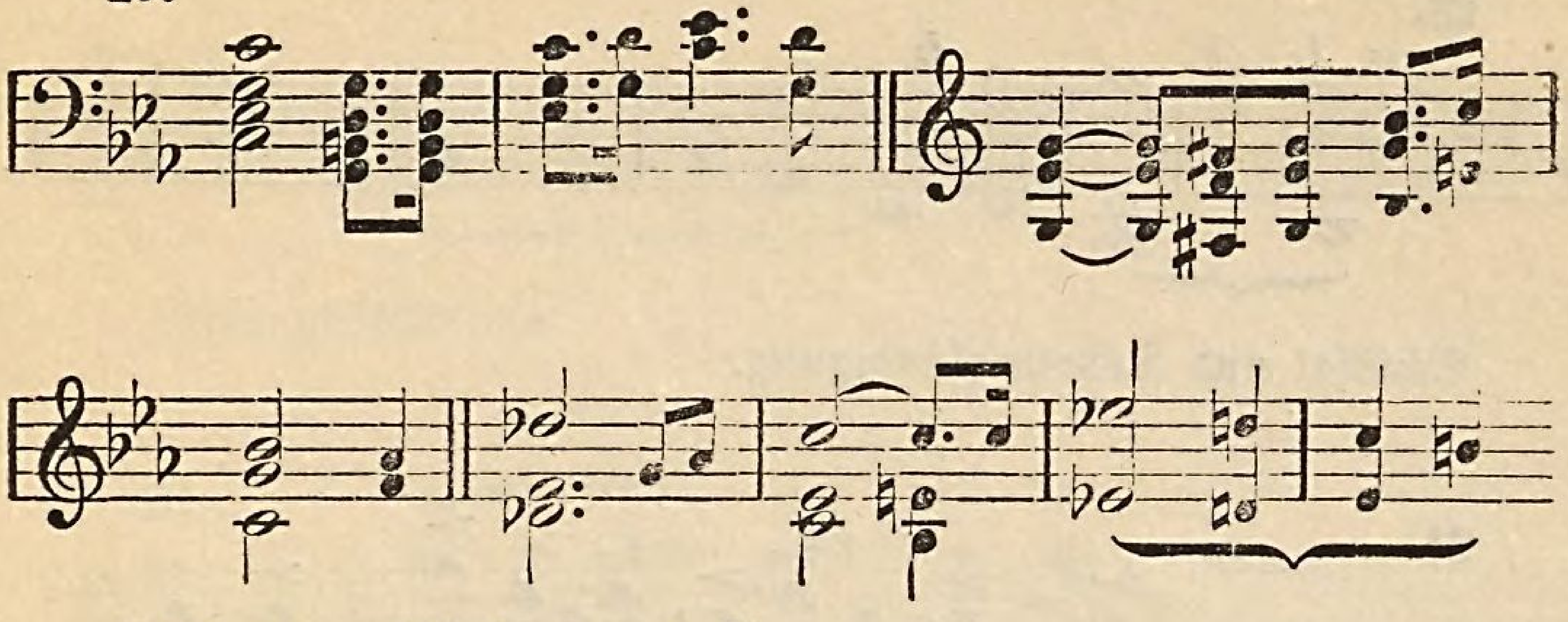


Sieglinde.

**18.**
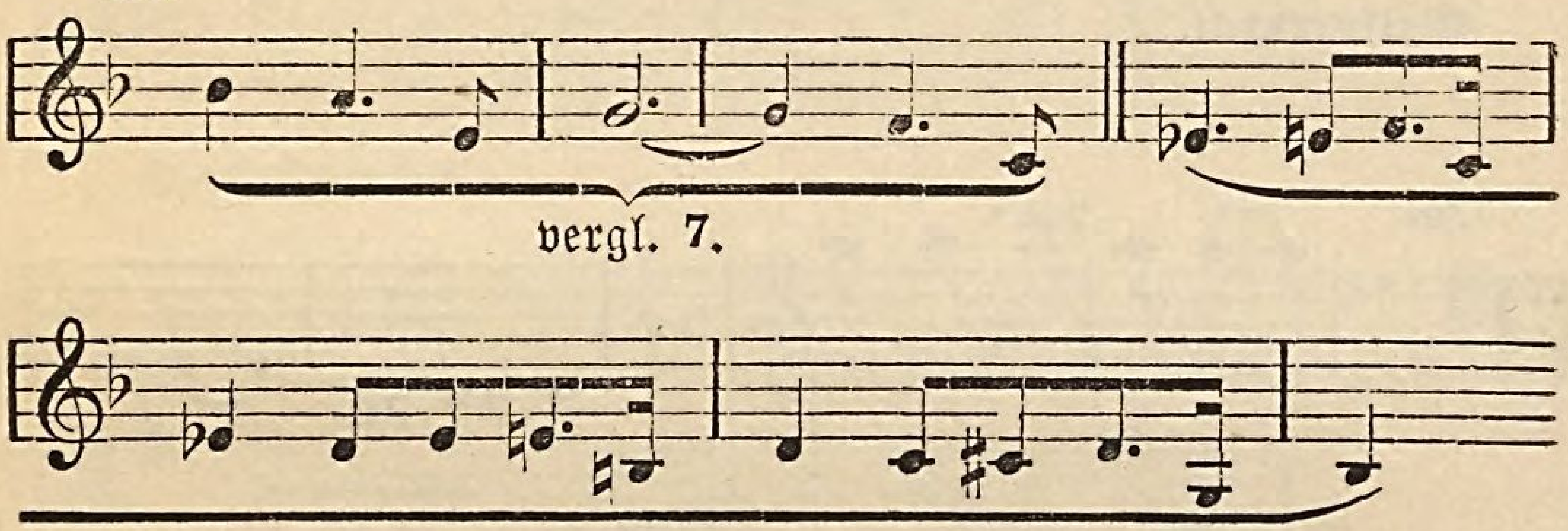


Hunding.

19.
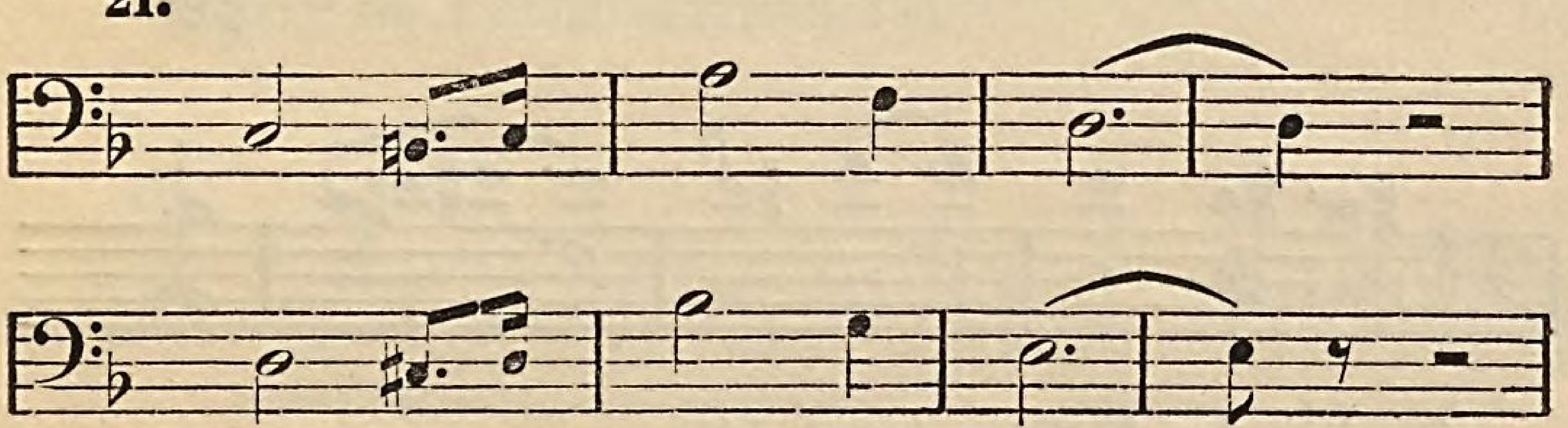


Wälsungengeschlecht (vergl. 5).

20.



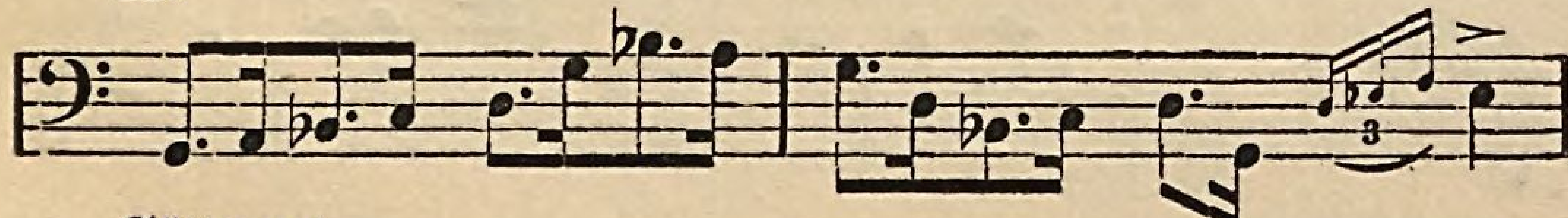

Liebesmotiv.

21.
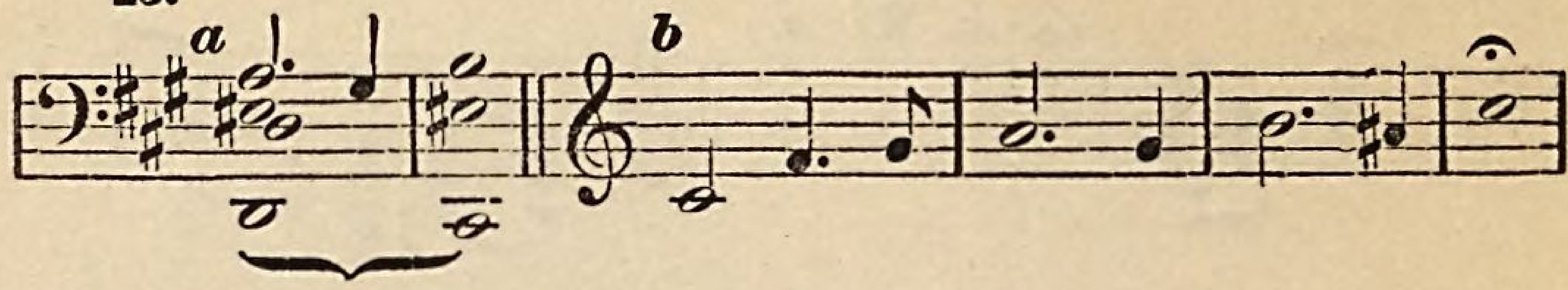


Motiv der tragischen Liebe.

22.



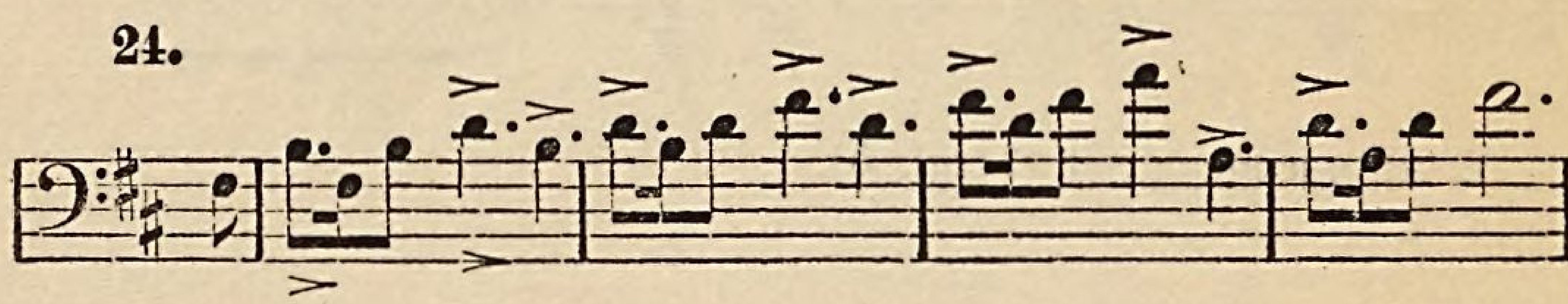
Götternot.

23.



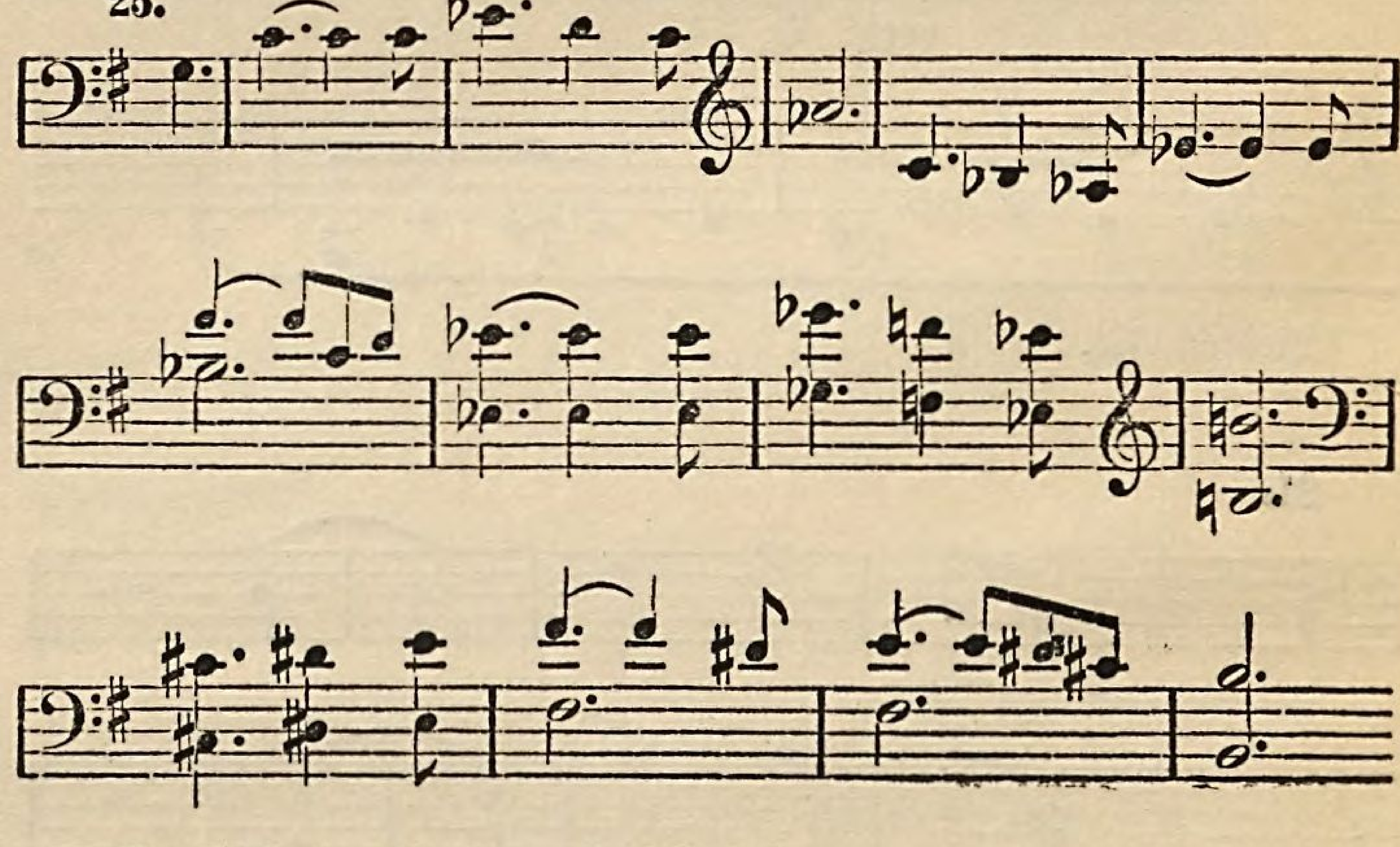

Schicksal und Todesverkündigung.

24.



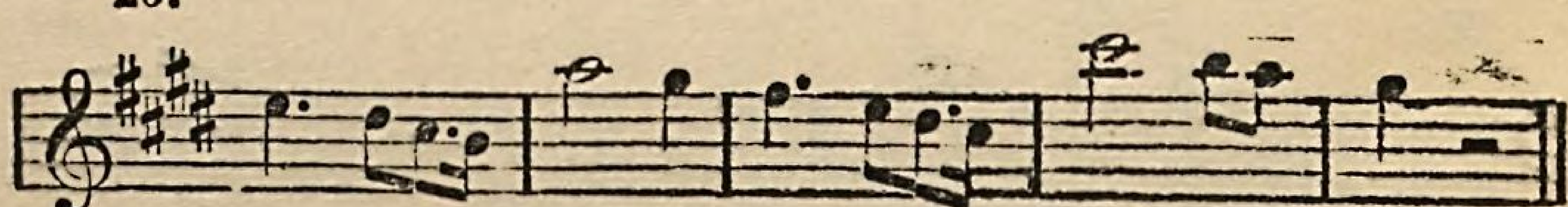
Walkürenritt.

25.



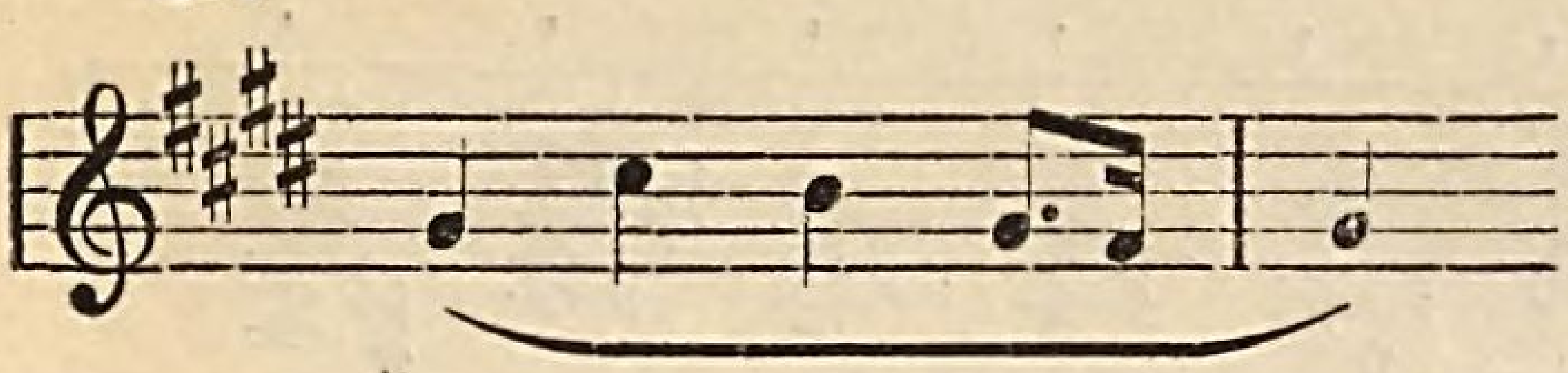
Siegfried der Wälsung (vergl. 14).

26.
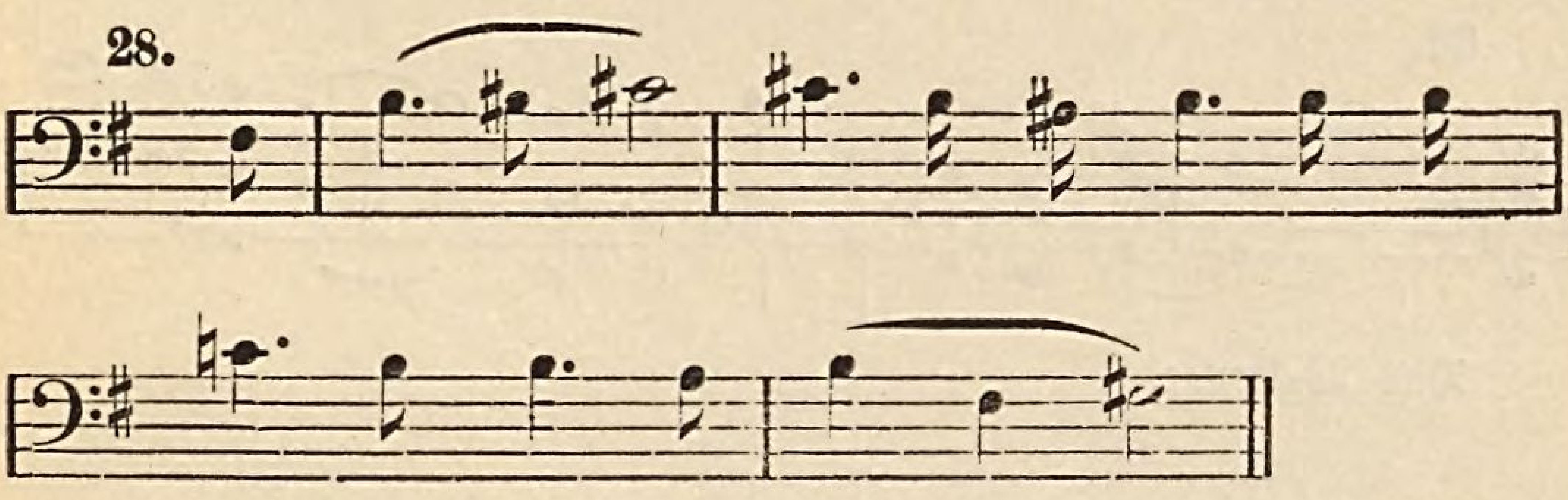


Rechtfertigungsmelodie.

27.
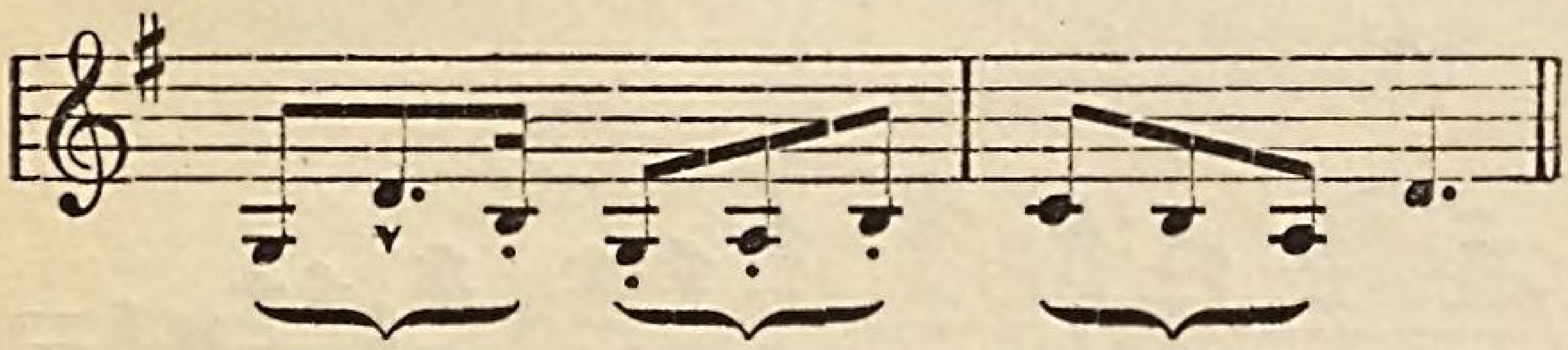


Schlummermelodie.

28.
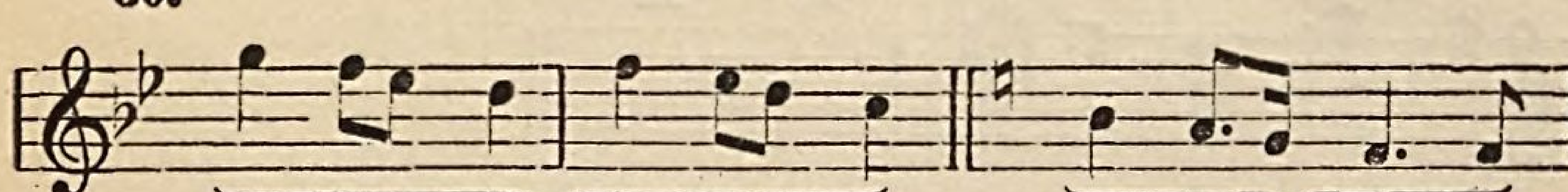


Abschiedsmelodie.

29.
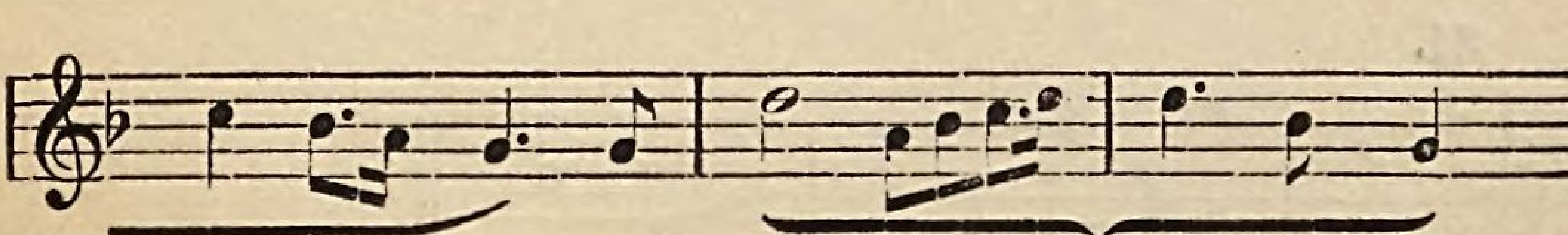


Waldruf des Knaben (Hornmelodie).

30.
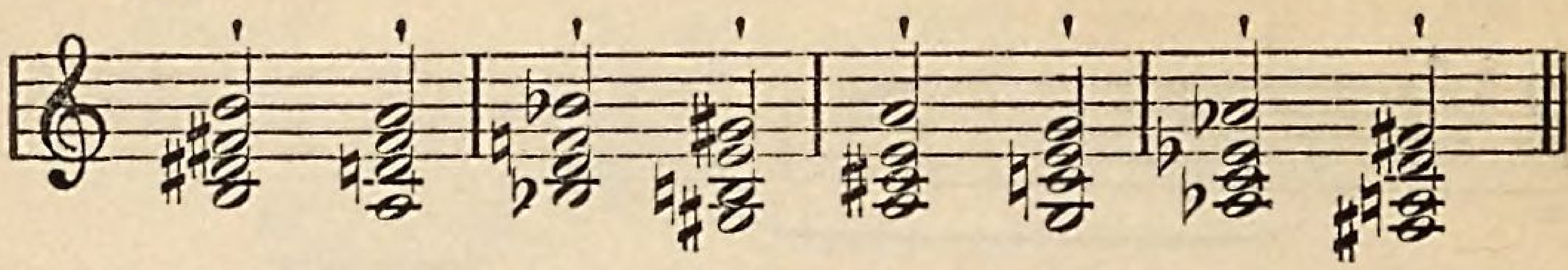


a. Wanderlied in „Siegfried". b. In der „Götterdämmerung".



c. Vergl. 32.
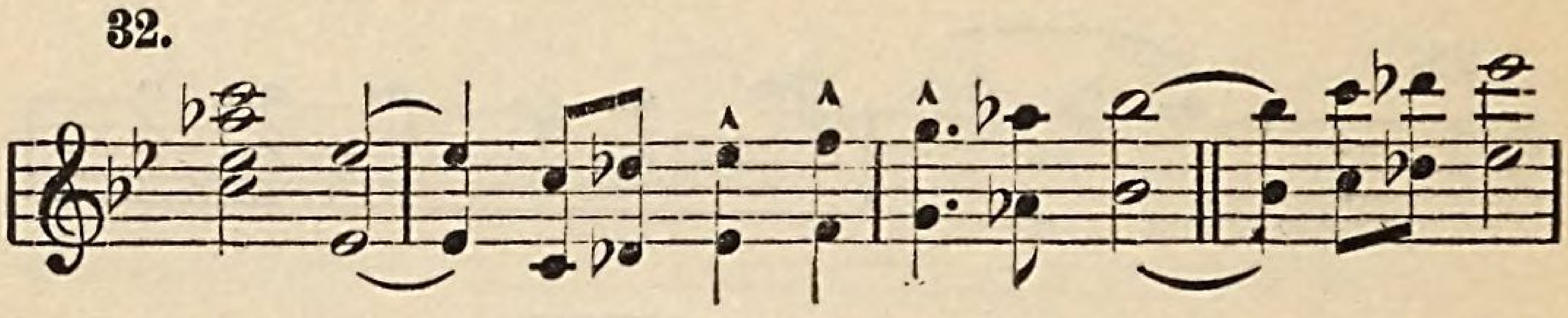
Fahrtenlust.

31.
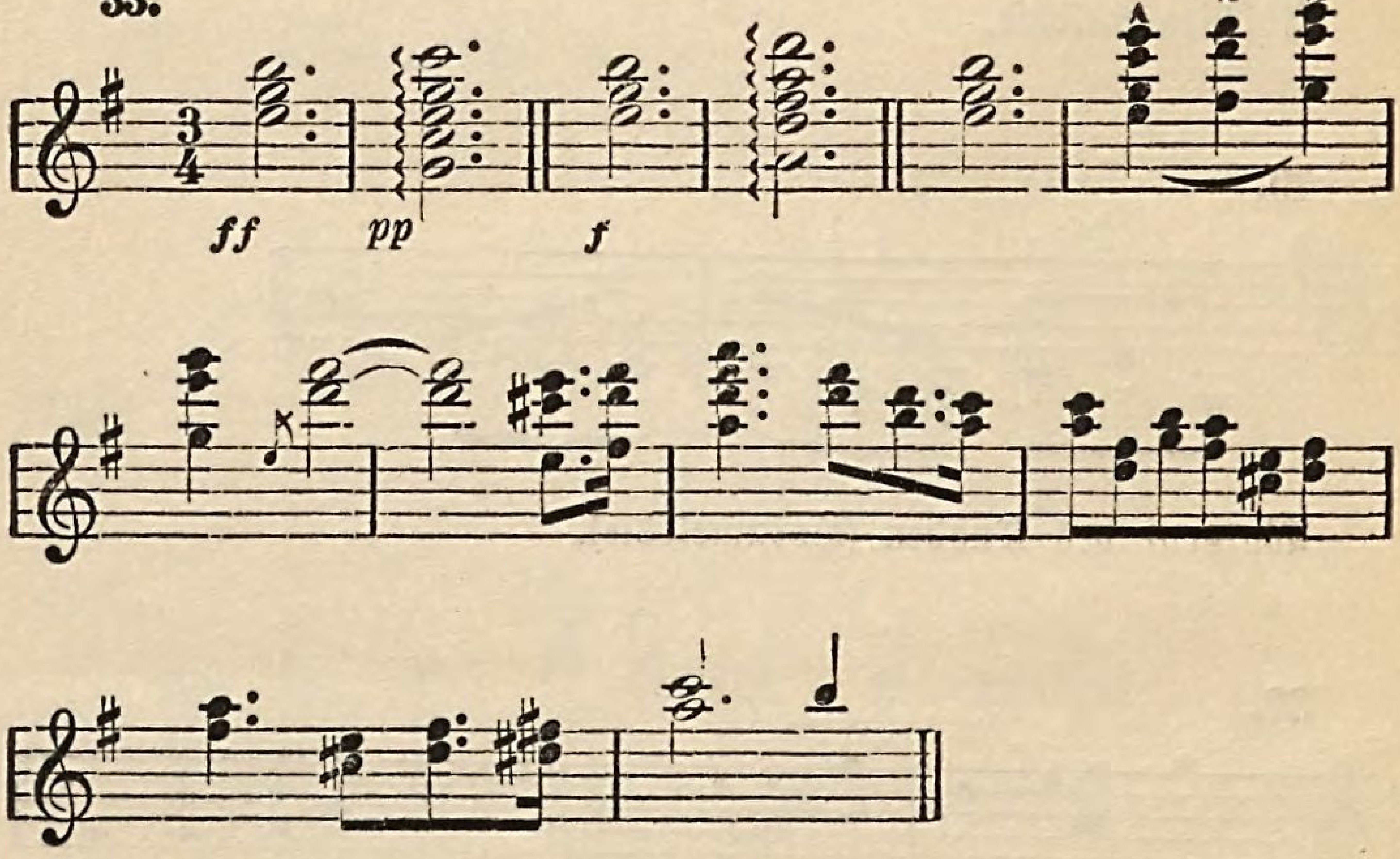


Der Wanderer.

32.
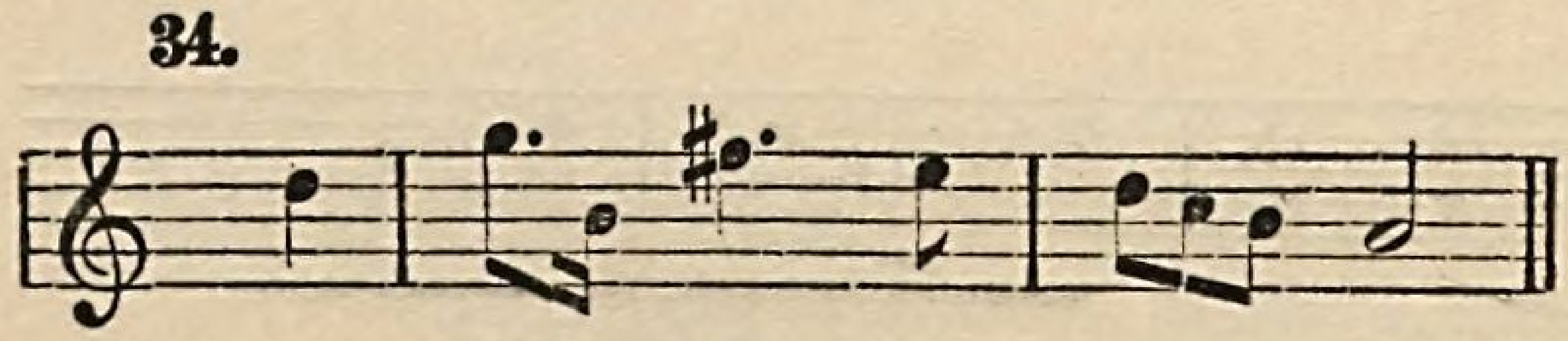


Das Welterbe.

33.
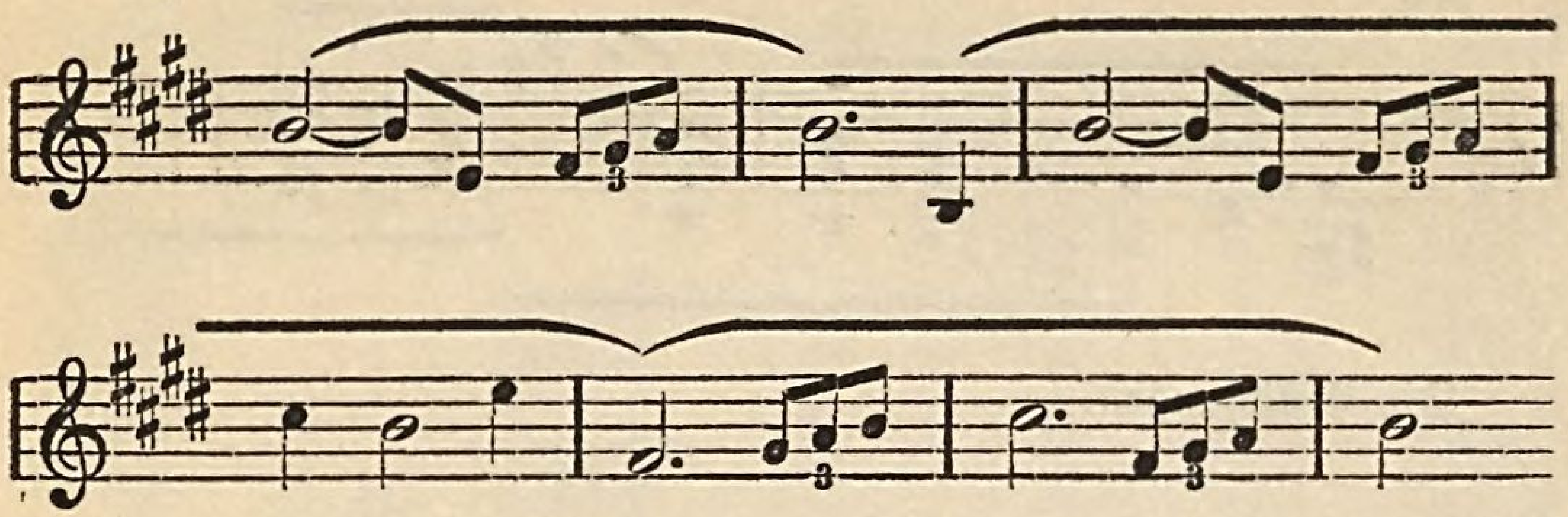



Weltbegrüßung.

34.
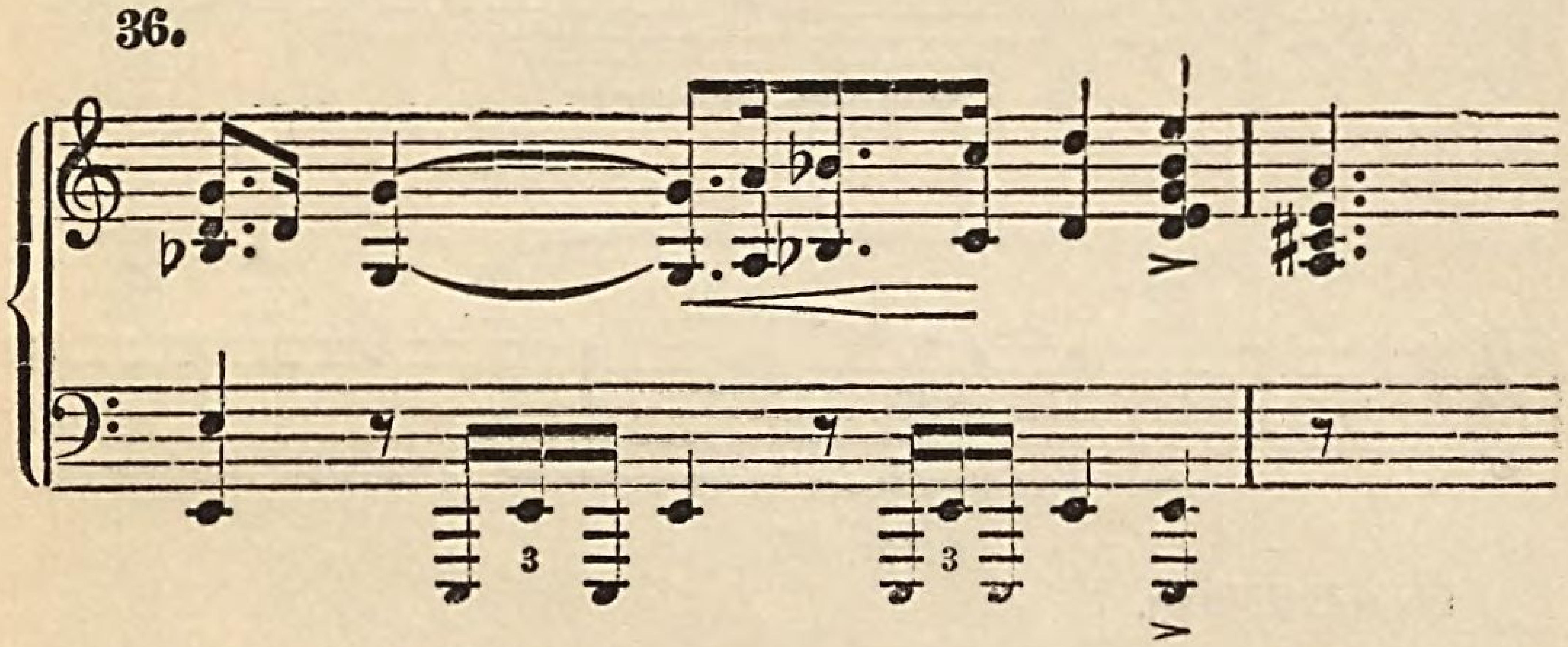


Liebesgruß.

35.



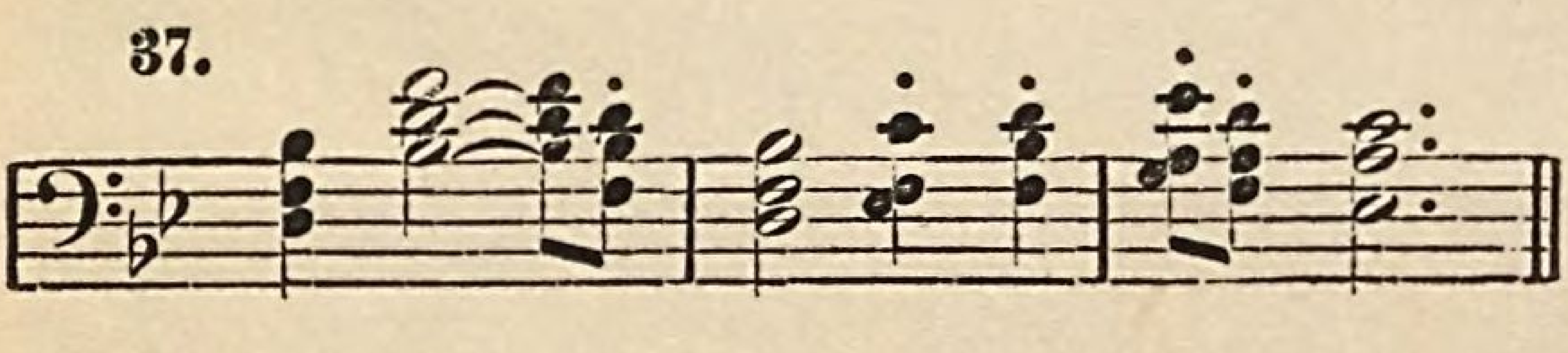
„Ewig war ich" —.

36.
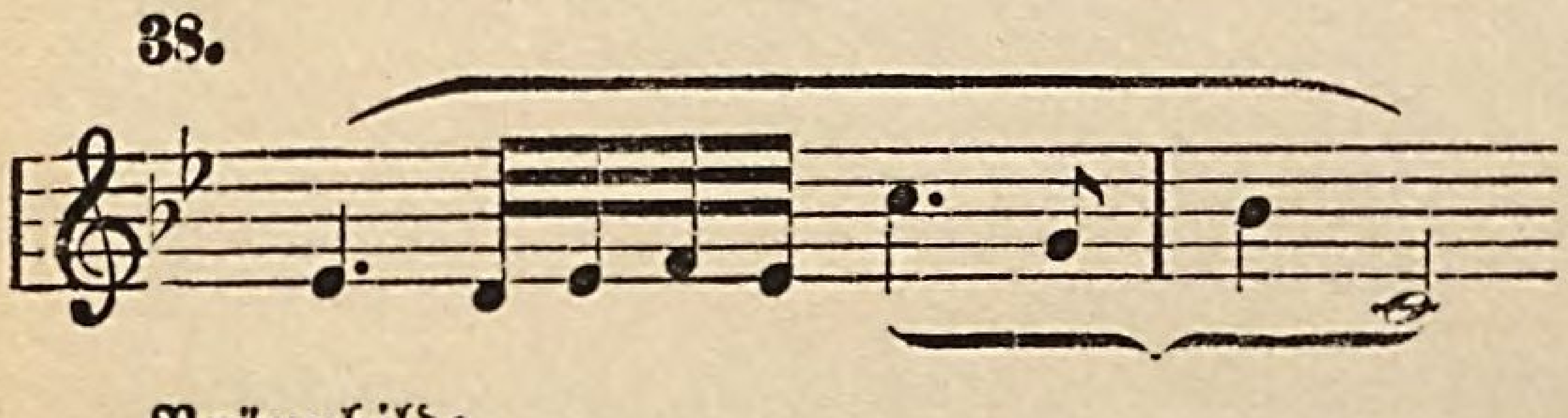


Weltbrandrüstung.

37.
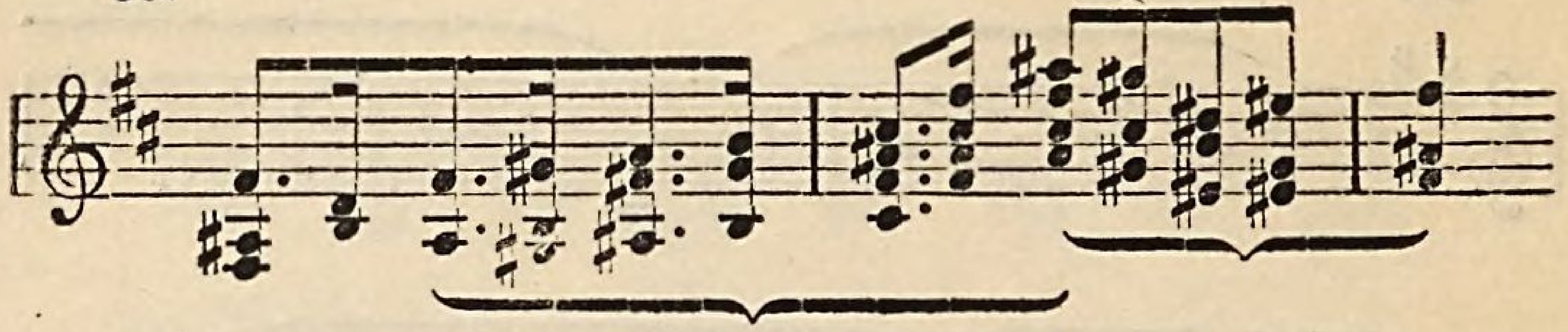


Siegfrieds Heroenthema (vergl. 29).

38.
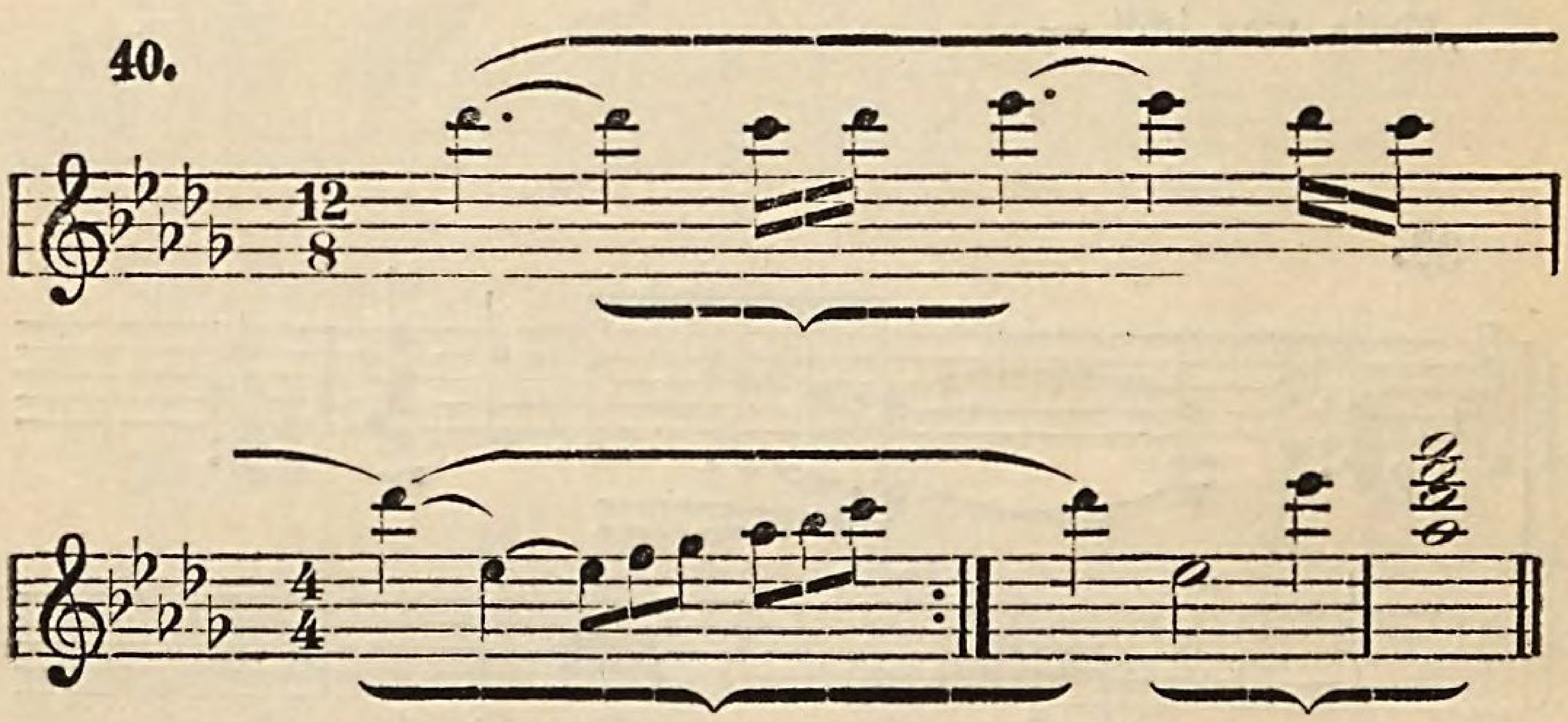


Brünnhilde.

39.



Die Gibichungen.

40.



vergl. 35.

Liebeserlösung.

Verlag von FEODOR REINBOTH in Leipzig.

## Die Musik und ihre Classiker
### in Aussprüchen Richard Wagners.

Gesammelt von

. . . . . .

**Preis brosch M. 1,50, eleg. geb. M. 2,25.**

Die vorliegende Sammlung von Aussprüchen Richard Wagner's soll erstens den Freunden des Meisters die altgewohnten und vertrauten Stellen in einer übersichtlichen Folge vor Augen führen, damit sie ihnen nach Bedürfnis leichter gegenwärtig seien und zweitens einen Beitrag zur Ausbreitung des Verständnisses Wagners bei der grossen Masse derer abgeben, die ihm besonders fremd und gleichgiltig gegenüberstanden. Die Auswahl ist ihrem Zwecke gemäss mit Umsicht und Geschmack getroffen und bietet geistvolle und bildende Unterhaltungslektüre für Laien und Eingeweihte. Bei höchst eleganter Ausstattung dürfte sich dies Werk ganz besonders als Gelegenheitsgeschenk eignen.

---

## Die Aussicht der Kunst Richard Wagners in Frankreich.

Von

### Dr. P. Marsop.

3 Bogen. 8°. Mark 1,—,

Geistvoll und sehr überzeugend. (Illustr. Deutsche Monatsschrift).

---

## Aus der Zeit — für die Zeit.
### Aphorismen zur Charakteristik moderner Kunst

von

**M. Plüddemann.**

2. Aufl. 144 S. 8°. Eleg. broch. M. 2,—. Eleg. geb. M. 2,—.

Obschon dem Meister Rich. Wagner der grösste Teil dieser interessanten Aufzeichnungen gewidmet ist, so dürften diese Aphorismen doch nicht blos in Wagnerkreisen, sondern ihres vielseitigen Inhalts wegen allen ernsten Musikfreunden hochwillkommen sein.

---

## Die Sprache in Richard Wagner's Dichtungen.

Von

**Hans von Wolzogen.**

9 Bogen gr. 8° geh. M. 1,20.

Inhalt: I. **Zur künstlerischen Stilistik.** Allgem. Betrachtungen. — Schwulst
und Abbreviatur. — Anthitese. Oximoron, Paradoxon, Wortspiel. — Epitheta. —
Metapher, Symbolik, Allegorie, Gleichnis. — Sentenzen u. Sprichwörtliches. II. **Zur**
**grammatischen Stilistik.** Periodenbau. — Inversion. — Vermeidung der Conjunk-
tionen: — Casusgebrauch. III. **Zu Wortbildung und Wortgebrauch.** Allgem. Be-
trachtungen. — Componirung und Entcomponirung. Wortbedeutung. — Die neun
„seltsamen“ Worte. — Jauchzer-Bildungen. — Flexion. — Schlussbetrachtungen.